

ESZTÉTIKA.

ALAPITOTTA:
MITROVICS GYULA
SZERKESZTI:
BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ

VIII 1-2



BUDAPEST

1942

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLJA

SZEMLE

TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ

ELLENKÉNT ÉVENTE NÉGY SZÁMBAN

A TAGOKNAK 6 P. TAGSÁGI DÍJ ELLENÉBEN JÁR.

Alapítvány címe: Budapest, I. Pilsudski-út 37. küldendő.

— A Magyar Esztétikai Társaság csekk számlája 39.326.

Posta: Thurzó-Nagy Árpád, Budapest, XI. Horthy Miklós-út 96.

TARTALOM:

TANULMÁNYOK:

Magyaryné Techert Margit: Plotinos esztétikája	3
Kecskés Pál: A középkor esztétikája	11
Solt Andor: A drámaíró	25

SZEMLE:

B. J. L.: Böhm posztumusz esztétikája	32
Baránszky-Jób László: A hangulat (Willi Perpet: Kierkegaard und die Frage nach einer Aesthetik der Gegenwart. — Otto Friedrich Bollnow: Das Wesen der Stimmungen)	33
Kemény Katalin: A megváltozó dráma. (Hubay Miklós: Nemzeti szín- játszás, drámai magyarság)	37
Baránszky-Jób László: Költő esztétikája. (Kosztolányi Dezső: ABECÉ)	40
Barta János: Sötér János: Jókai Mór	41
Bácsyné Dr. Kósa Szabó Erzsébet: Pigler Andor: Bogdány Jakab, a XVII. század nagy festője	42
M. O.: Ovidius metamorfózisai képekben	43
M. O.: A könyvművészet szakiskolája Olaszországban	44
Dénes Tibor: Titkári jelentés	45

A címlapot szoboszlai Mata János tervezte.

Szerkesztésért és kiadásért felelős: Baránszky-Jób László.

Minerva R.-T. Kolozsvár. 625. — Felelős vezető: Major József.

301.143

ESZTÉTIKAI SZEMLE

1942

ALAPITOTTA:
MITROVICS GYULA
SZERKESZTI:
BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ

VIII 1-2



BUDAPEST

1942

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLÍJA

PLOTINOS ESZTÉTIKÁJA

Írta: Magyaryné Techert Margit.

Az utolsó hellén gondolkodó rendszeréből mindenkor a szépről szóló fejtegetések voltak az emberi gondolkodásra a legnagyobb hatással. Hatottak Szent Ágostonra, Pseudo-Dionysios Aeropagitára, majd ezeken keresztül Szent Tamásra. Megihlették a renaissance gondolkodóit, Plotinos hatása alatt áll a Marsilius Ficinus által alapított firenzei Akadémia,¹ nem különben az angol felvilágosodás kora² (Whichcote, John Smith, Cudworth), hogy végül a német klasszicizmusban és romantikában megint csak a »csodálatos misztikus« (Goethe) esztétikai gondolatai éljenek tovább.

Mielőtt esztétikájára áttérnénk, vessünk egy pillantást a korra, amelyben ez a bölcselelő élt és a szép szeretetét hirdette. Plotinos életének alkotó korszaka Gallienus császár uralkodásának 10. évére (259—268) esik. Ez a korszak a művészetek terén egyike a leg-sötétebb koroknak. G. Rodenwaldt szerint nincs is más műalkotás ebből a korból, mint néhány szép szarkofág, amelyek egyikében ő éppen a mi bölcselelőnk örök nyughelyét vélte felismerni.³ Politikai szempontból még nagyobb sötétség. Athénben a 30 zsarnok uralkodik. Az egész római birodalom a széthullás jeleit mutatja. A határoknál barbárok seregei fenyegetnek, a provinciákban állomásozó tábornokok önálló uralkodókká kiáltatják ki magukat. A tengereket a kalózhajók teszik bizonytalanokká. Közben szörnű járva-nyok húzódnak keletről-nyugatra, különösen Itáliába. Az öreg Plotinos észreveszi, hogy kedvenc tanítványa: Porphyrios öngyilkossági gondolatokkal foglalkozik s ezért — hogy feledjen — utazni küldi. Míg Porphyrios Sziciliában van, Plotinos meghal leprában,⁴ teljesen elhagyottan. Maga az a tény, hogy ilyen külső körülmények között nemcsak a filozófiai szemlélődés ormaira tudott felemelkedni, hanem alkotása közepére a szépség szeretetét helyezte, nem csekély bizonyítéka Plotinos szellemi kiválóságának.

Esztétikája két, aránylag rövid, értekezésben — amit Porphyrios könyveknek nevezett — az I. 6-ban és az V. 8-ban van kifejtve. Ezzel a két könyvvel akarunk a továbbiak folyamán behatóan foglalkozni. A kettő közül nemcsak a kiadás sorrendjében, hanem a bölcselelő fejlődése szerint is, az I. 6 a korábbi. Alapjául *Platon Symposion*-ja tekinthető és annak is különösképpen a *Diotima beszéde*nek nevezett része. Ebben a szépségről és szerelemről szóló gyönyörű himnuszban a platoni eros fontos szerepet tölt be: ő a közvetítő istenek és emberek, anyagi és szellemi világ között. Ha »idententi« szempontból tekintjük, úgy az eros nem más, mint az ember-

¹ Walter Dress: Die Mystik des Marsilio-Ficino. Leipzig. Gruyter 1929.

² Ernst Cassirer: Die platonische Renaissance in England. Teubner, Leipzig, 1932.

³ Jahrbuch des Deutschen Archeologischen Instituts, 1936.

⁴ Hans Oppermann: Plotinos Leben. Heidelberg 1929.

nek a jó állandó bírására irányuló vágyódása, továbbá vágy az után, hogy szépet tudjon alkotni, úgy a szellem, mint a test törvényei szerint.

Plotinosnál ebből az eros-tanból keveset találunk. Ő egész lelki alkata szerint kissé távol áll az erostól, mint *szerelmi* vágytól — hiszen az eros kozmikus értelme ez — és nála az eros értelmezése is egyoldalúbb: kizárólagosan szellemi. Az I. 6-nak mindjárt az első bekezdésében néhány odavetett mondatban végez az érzéki szépséggel, melyet a *látási* és a *hallási* élmények útján szerzett szépségek osztályaira bont fel. Az utóbbifajta szépség szerinte a költészetben (itt nem a leírt, hanem az elszavalt versekre kell gondolnunk) és a zenében található meg. (»A dallamok és a ritmusok ugyanis szépek — mondja Plotinos. — »Azok számára pedig, akik az érzéki tapasztalástól tovább akarnak haladni felfelé, vannak még szép foglalkozások, cselekedetek, magatartások, tudományok, valamint ott van az erények szépsége is.«) (I. 6. 1.)

Ami bennünket a szép ezen felosztásánál leginkább meglep, az a különböző szépségfajtáknak — esztétikai, erkölcsi, logikai széperzetek — a teljes összeolvasztása. De ez már Platonnál is így volt. A Symposiumban a szépségek létrájáról (epibathron) hallunk, ami a szépségek felfelé haladó skáláját jelentette. Az érzéki szépségek már Platonnál is a létra alsó fokain voltak és a legmagasabb csúcsokon a szellemi — értelmi szépségek.

E távolságot a kétfajta szépség közt Plotinos még erősebben nyomatékoztatja és most tárgyalt könyvében lépten-nyomon újra megismétli, hogy a szépség legbensőbb lényege — még az *érzéki* szépségnél is — valami szellemi, értelmi principium. Ha valami tetszik nekünk, úgy az azt jelenti, hogy »odatúlról«, a szellem világából ideszakadt lelkünk azon a tárgyon olyasmit talált, ami szintén »odatúlról« való. Műtárgyat élvezni tehát annyit jelent, hogy a lelkünk a szépség láttán ráébred egy belső rokonság tudatára. A rokonság alapja épp a szépség, ami — szellemi. Ez a ráismerési aktus teljesen azonos, akár művészi, akár természeti szépségről legyen szó. Mindakettő mélyén a lélek szellemet sejt. Ez a sejtés az esztétikai gyönyör alapja.

Az érzéki szépség ezen a szellemi momentumon és nem pl. a részek helyes szimmetriáján alapul — folytatja kritikai fejtegetéseit az I. 6-ban Plotinos. Erre a megállapításra azért volt szükség, mert a *Stoa* azt állította, hogy a szépség lényege a szimmetria, vagyis a részek egymáshoz viszonyított helyes aránya.

Ezt Plotinos, aki a maga esztétikájának abból a bizonyos »odatúlról« való alapvonásából semmit sem akar feladni, élénken tagadja. Számára nem vitás, hogy a szépség minden körülmények között »odatúlról« van adva és az esztétikának nem lehet feladata, hogy ezt az adottságot kétségbe vonja, hanem csakis az, hogy bővebben kifejtsen és észokokkal támogassa.

Ezt a műveletet ő mindjárt az érzéki szépség elemzésével kezdi. Mi az oka annak, hogy egyes testeket szépeknek látunk, hogy a fülünk bizonyos hangcsoportokat szépeknek hall és szépeknek fogad el? »Továbbá — folytatja Plotinos a kérdései sorát — mi a szépségnek ez a sokféle megjelenési formája, és mi bennük a közös, mi

bennük a szép?« Ezek a kérdések azt mutatják, hogy Plotinos látta és felismerte az érzéki észrevevés útján adódó szépségeket is és megpróbálta ezeket a maga számára értelmezni. A szép lényegét illető kérdései már nem irodalmi formulák, retorikai fogások. Esztétikai értekezései nem elmés viták a szépségről és a szerelemről (Symposion), hanem a tudományosan megalapozott esztétikára vonatkozó első kísérletek.

Nézzük már most: miben látja Plotinos egy szép szobornál vagy képnél azt a bizonyos »odatúlról«, a másik világból való elemet, amely más, mint a kő, a vászon, a festék, más egészen, mert szellem. Ő azt tanítja, hogy a szellemi rész az érzéki szépségbe úgy kerül bele, hogy az anyag egy bizonyos »belső formában« (eidos) részesedik. Ez teremti az anyagban — ami önmagában formátlan, határozatlan és sötét, tehát mindezeknél fogva rút is — egységet, rendet, fényt és mindezeknél fogva szépséget is. Bizonyos, hogy itt Plotinos a műtárgyat meglehetősen önkényesen két részre: szellemre és anyagra választja szét, de ez a szétválasztás annyira az ő leglelkéből fakad, hogy vitatkozni nem is lehet vele.

Miután tehát Plotinos az érzéki szépséget a belső forma fogalmának segítségével visszavezette egy »odatúlról«, a szellem világából származó elemre, rögtön odahagyja az érzéki szépségek skáláját és a szép cselekedetek, szép erkölcsi tulajdonságok felé fordul. Itt már teljesen neki ismerős talajon mozog. Egész lelki beállítottságát az érzékfeletti való különlegesen szoros kapcsolata jellemzi. Ezt az érzékfeletti ő — hogy most hirtelenül kanti terminológiában szóljunk — nem annyira a »tisztá ésszel«, mint inkább a »gyakorlati ész« segítségével próbálja és tudja megragadni. Az érzékfeletti neki nem annyira az értelmi világhoz tartozó dolog, hanem az emellett, sőt azon túl, az erkölcs és a vallás birodalmához is. Így látja ő mindazt, ami érzékfeletti, tehát így látja az érzékfelettinak nyilvánított szépséget is. Esztétikumnak és etikumnak ebben a mi számunkra kissé önkényes és nehezen érthető azonosításában segítségünkre lehet az a kétségtelen tény, hogy mind a kettő közvetlenül van adva, másra át nem vihető és értelmi úton meg nem közelíthető. Az erkölcsi parancsot ép úgy nem lehet észkokokkal kimerítően megmagyarázni, mint ahogy a szépség lényegét sem. Mind a kettő már az intuíció — és nem csupán az intellektus — világához tartozik.

Azt mondtuk, hogy a lélek azért reagál oly erősen a szépségre, mert rokon vele, vagyis mert a lélek lényege ép úgy valami »odatúlról« való dolog, mint a szépségé, vagy a jóságé. Ilyen felfogás mellett azt mondhatjuk, hogy a lélek, amikor szépet lát, azért örül, mert rokon dologra talált s azt azért is ismeri fel. Görög felfogás szerint a megismerés nem más, mint egy rokon dolog reagálása egy rokon dologra. Ilyen esztétikai felfogás mellett tehát a *lelket* is szépségnek kell neveznünk.

De szép is a lélek, Plotinos szerint, őseredeti állapotában, abban az állapotban, amelyben »odatúlról« ide leszállt. Persze az élet szennyes útjain könnyen elveszti ezt a szépséget, de akkor újra meg kell szereznie. Hogyan? A lélek akkor lesz szép, írja Plotinos az I. 6-ban, ha leoldjuk, lemoszuk róla mindazt, ami az anyagi-érzéki világból rátapadt és érvényre hozzuk rajta azokat a vonásokat, amelyeket »odatúlról« hozott.

Ez a válasz erősen emlékeztet a Plotinos korában elterjedt misztérium-vallások etikai felfogására, amelyekben a bölcselőnk által mind etikai, mind esztétikai szempontból annyit hangoztatott »megtisztulás« nagy szerepet játszott. Gondoljunk csak a mithraizmus vérfürdőjére, vagy a Demeter-kultusszal kapcsolatos rituális fürdésre, a tenger habjaiban. Plotinosnál azonban a léleknek csak régi-önmagává, szellemmé, ideává kell változnia, mert hiszen maga is az ideák világából érkezett ide. Szerinte a szépség szellemi dolog és a lélek meg az ideák is mind szellemiek.

Ami pedig nem szép, ami a szép ellentéte: az az *anyag* és általában a földi dolgok, az érzéki örömek, amelyeket mint az értékek ellenpólusait kell néznünk és így esztétikai szempontból rútnak, etikai szempontból pedig bűnnek kell neveznünk. Az esztétika területén a három plotinosi ősi létforma: az Egy, a Szellem és a Lélek, ilyen fogalmazást nyer: a Szépség (Kalloné) az, ami Szép (to kalon) és végül a lélek. A lélek a szellem által lesz szép.

Ha tehát az emberi lélek keresi a szépséget és vágyik utána, úgy tulajdonképpen a Jót, a Szellemet és az Istenséget keresi, amik azonosak az ősi Széppel, az első Széppel. Az első Szép, az ősi Szép, az istenség, akit azonban csak akkor érhetünk el, ha elhagyjuk, illetve mellőzzük földi látószerveinket és egy más látást keltünk fel magunkban. Ez a más látás a lélek szeme, ami állandóan bennünk van, csak — mondja Plotinos — mivel nem használjuk gyakran, e képesség alszik. De fel tudjuk ébreszteni és fokozatosan ki tudjuk fejleszteni magunkban. Ez teszi lehetővé, hogy fel tudjuk fedezni és értékelni tudjuk a szép dolgokat, amelyek lehetnek tárgyak, tetek, tudományos igazságok és legfőképpen ilyen a lélek szépsége, amely minden más szépségnek is az alapja.

A szépségről szóló I. 6. könyv végén Plotinos finom megkülönböztetéseket tesz és meghatározásokat ad a különböző esztétikai értékekre vonatkozólag. Ezek értelmében az első hiposztázis nem a Szép, hanem a Jó, amely a szépség előtt trónol egy ragyogóan tiszta posztamensen. A szépség csak körülveszi őt, amint ő azt maga elé vetíti — de ő nem a szépség, ő a szépség előtt van, annak csak forrása és kezdete. A szép tárgyakat ő teszi széppé és életteljessé. Az *életteljesség* Plotinos szemében egyáltalán fontos alkotórésze a szépségnek, sokkal fontosabb, mint a Stoa által hangoztatott részarányosság. »Vajon miért szebbek — kérdezi Plotinos a VI. 7. 22-ben — az életteli, az eleven képmások, mint a merev archaikus szobrok, noha ezek részeikben sokkal szabályosabbak, arányosabbak? A legnagyobb arányosság mellett is csúnya lehet egy szobor — jegyzi meg. Így a stoikusoknak a szimmetriáról szóló tanítása nem helytálló. Egy teremtmény — ha élő — mindig szebb, mint egy másik, amelyik nem él. Tehát mondjuk pl. egy márványszobor a testnél kevésbé szép — legyenek az előbbinek mégoly részarányosak is tagjai. Ami élethűnek hat, az tetszik nekünk, mivel a lélek, amely esztétikai ítéleteink mértéke, egyúttal az életprincípium is bennünk. Az élet lélek, s ami lélek, az a Jóhoz hasonló, ami fénysugaraival bevilágítja a lelkünket.« (VI. 7. 22.)

Most áttérünk a plotinosi esztétika *második* részére, amely a Goethe által is lefordított V. 8-ban van részletesen kifejtve. Ez a könyv lényeges továbbfejlődést jelent a plotinosi esztétikát illető-

leg. Az I. 6-ban Plotinos még nem tudott felszabadulni a filozófiai tradícióktól; jóformán csak a platonai és a stoikus esztétika keretei között mozog. Az V. 8-ban viszont az egész görög filozófiában legelőször találkozunk a *természeti szépség* fogalmával. Ezt a fogalmat Plotinos teremtette meg, ő emelte fel az esztétikai értékek birodalmába.

Az első fejezet általában a *művészettel* foglalkozik. Amíg azelőtt Plotinost a műesztétika problémái közül csak az esztétikai élmény és az esztétikai értékítélet érdekelt, most a művészi alkotó munka, a művész teremtő tevékenysége kerül előtérbe. Amit itt erről írt, azt nem kisebb művész, mint Goethe ismerte el jónak, sőt görögből való lefordításra érdemesnek.

»Honnet származik a szoborrá formált márványtömb művészi szépsége?« — kérdezi bölcseink. Nem az anyagból (amely merev, sötét és művésztelen), hanem az eidosból, azaz abból a belső formából, amely a szobor létrejötte előtt a szobrászművészen lakozott. Ennek meg kell lenni a művészen, — ha igazán művész — mielőtt a szobornak nekifog. Sajnos, ez nem tud a maga teljességében és töretlenségében átkerülni a kódarábra, mert a kódarábra ellenállása gátlóan hat. Az az eidos, amit a műalkotás elkészülte után mutat, csak a *külső eidos*, ami az előbb említett eidosnak, a művész lelkében lakozó *belső eidos*nak a képmása, de annál hitványabb és tökéletlenebb. A kő nem eresztette át teljesen a szépséget.

A művészi alkotó erő Plotinos most tárgyalt V. 8-ának értelmében, az isteni alkotóerő kisugárzása s így ugyanazon törvény érvénye alá esik, amely a plotinosi kozmológiában és metafizikában uralkodik, vagyis minél messzebb van a kisugárzott erő az erőforrástól, annál gyengébb. Így a művészi alkotás mindig értéktelenebb, mint a művész, illetve a művész lelkében élő belső forma, amely az Isten teremtő erejével rokon. A művészen ez az istenítése a romantika művészimádatára, egész esztétikai felfogására nagy hatással volt.

De érdemes visszatérni arra, hogy miért értéktelenebb a műalkotás, mint a művész eredeti elképzelése róla, miért nem tudja ezt a művész töretlenül átvinni az anyagra? Azért, hangzik a felelet, — és ez már a plotinosi metafizikára, sőt vallásfilozófiára utal — mert az anyag valami sötét, valami, ami a szellem számára áthatolhatatlan és vele ellentétes természetű. Az eredeti elképzelés, az őskép, és vele együtt minden ragyogó szépség, (mert a szépség Plotinos szerint mindig valami ragyogó) ott marad a művész lelkében és mindig szebb és értékesebb, mint a kész műalkotás.

Plotinos ebben a tanulmányában erősen vitázik Aristotelesnek azzal a felfogásával, hogy a műalkotás csak a természet utánzása (mimesis), színben, köben, hangban stb. Nem, — feleli Plotinosunk — a művészet nem utánzás, s ha utánzó is, másol is valamit a természetből, az semmi esetre sem a természet, hanem az, amit a maga alkotó tevékenységében a természet is utánzó.

Mit utánzó a természet? Az utánzás csak öntudatos tevékenység eredménye lehet, s ilyent az öntudatlan természetnek hogyan tulajdoníthatunk?

Nos, Plotinosnál a természet nem öntudatlan s csakugyan lakozik is benne valami fél-öntudatos alkotó-utánzó tevékenység. Ploti-

nos ezt úgy fejezi ki, hogy a természet félálomban van s e félálom tartama alatt az élőlények végtelen sorát, s azoknak végtelen számú változatát hozza létre. E tevékenység közben és éppen e tevékenység által lesz a természet Plotinosnál (bizonyos szűkített értelemben) önálló személyiség.

Hogy e tevékenység lényegét megértsük, olvasnunk kell, hogy mit mond erről filozófusunk. Halhatatlan könyvében, a szemlélődésről szóló III. 8-ban megszemélyesíti a természetet, s az ő szájába adja ezeket, a művészi alkotó tevékenység lényegét annyira kifejező szavakat: »Ha valaki megkérdezné a természettől, hogy mivégre alkot, akkor (ha egyáltalán kedve volna odahallgatni és beszélni) talán ezt mondaná:

»Ezt nem kellett volna megkérdezned, hanem meg kellett volna értened és hallgatnod kellett volna, amint én is hallgatok és nem szokásom beszélni.«

»Mit kellett volna megértenem?«

»Azt, hogy ami létrejött, az én néma szemlélődésem tárgya és természete szerint szemlélet. Én magam is ily módon: szemléletből jöttem létre: ezért van szemléletre vágyó természetem. Az, ami bennem szemlél, szemléletet hoz létre, úgy amint a geometerek is szemlélődve ábrákat rajzolnak. Én semmit sem rajzoló, csak szemlélek, közben a testek körvonalai kialakulnak s az ölemből mintegy kihullanak.«

És most a *természetnek, mint művésznek* a fogalmáról áttérünk a *természetnek, mint műalkotásnak*, mint művészi szépnek a fogalmához. Plotinos szerint, mint mondtuk is, a művész nem a természetet utánozza, amikor egy szép férfi vagy nő szobrát megalkotja, hanem azt utánozza, amit — amidőn szépet produkál — a természet is lemásolt és utánzott, vagyis az ideákat, az észelveket. Mert a természet alkotó tevékenységét is ezek irányítják. Alkotó kábulatában, félálmában a természet a szellem képeit, alakjait látja. Végeredményben ezt is egyfajta belső szemléletnek, belső formának nevezhetjük — és ő ezeket valósítja meg alkotó tevékenysége közben. Lehet ezt a lényeglátó, formakihámozó tevékenységet másolásnak, utánzásnak nevezni, akár az alkotó természetre, akár a természetet újraalkotó művészre gondoljunk? Plotinos azt mondja, hogy nem. Ez már alkotó munka.

Ami pedig a természetet »másoló« művészt illeti, annak itt annyi mindent kell a saját fantáziájából újra alkotnia, kitalálnia és megsejtenie, hogy a *másolás* kifejezés egyáltalán nem illik rá. Általában azt mondhatjuk, hogy ahogyan a művész a természetet utánozza, úgy utánozza a természet is az ideákat és logoszokat. A természet szépsége nem is más, mint ezeknek az értelmi principiumoknak — a szellemnek — az átsugárzása az anyagon. Ilyen felfogás mellett a művészi szép fogalma mintegy kiegészíti a természeti szépség fogalmát s mindketten végülis ugyanazt a szellemi világot tükrözik vissza. Itt van a rokonságuk legmélyebb alapja. Természeti szépség nélkül nincsen művészi szép, ami ép azáltal jön létre, hogy a művész a természetben megpillantott szépséget meg akarja ragadni, meg akarja rögzíteni, kőben, színben vagy hangban. S a természeti szépségnek ugyanaz a tárgya, mint a művészetnek, (t. i. a szellem és az ideák), csak a természet esetében a művész nem az

ember, hanem az a bizonyos magasabb rendű értelem, amely féltudatosan a természetben teremti.

Miután a szépség elemzésében már idáig eljutottunk, az ég felé való repülés még fokozottabb gyorsasággal folytatódik. A külső szépség (érzéki szépség) helyét mindinkább a belső, a szellemi szépség foglalja el, amely nagyon jól megtalálja a helyét esetleg egy rút testben is. A lélek szépsége természettől való adottság, — ami él, az szép, s aminek lelke van, az él — s ez fokozódik akkor, ha a lélek a szellem felé fordul, arra tekint, azt nézi. (V. 8. 13.) A szellem szépsége fölötté áll a lélek szépségének is, mivel a szellem a léleknél magasabb rangú hiposztázis. A Nousban lét és gondolat összeesik s így az igazság birodalmává válik. Ott a szépség határai a lét határaival esnek össze. Ahol az egyik megszűnik, ott a másiknak is vége. (V. 8. 9.) A Nousban minden égi; a fény a fénybe folyik; nincs tér, sem idő, (minden mindenben van), surlódás nélküli tiszta mozgás van odafent és könnyű élet. Mindezekhez a mennybéli örömhöz a lélek szemlélődés útján tud felemelkedni (thea, theama), azaz elmerül önmagában, úgy nézi magát, mint istenséget, amellyel ő azonos. Így lesz lassan szemléletből a szemlélődés tárgya, illetve e kettő fuziója.

Ebben a szemlélődésben nem lehet elfáradni, ezzel nem lehet betelni és főképpen nem lehet abbahagyni. A szemlélő kifáradhatatlan és a szemlélődés tárgya kimeríthetetlen. (c. 4.) A Nousban uralkodó fényesség úgy eltölti az odaérkezőket, hogy azok is egyszeriben szépek és ragyogók lesznek. A látottaktól úgy megmámorosodnak, mint a nektártól. Ennyire áthatja a szépség az egész lelkiünket. Mit látnak itt a lelkek? Látnak egy szép isten-atyát, amint a fiával együtt körben mozog. Az atyát azonban helytelenül neveztük szépnak, mert ő a szépségnél több. A tulajdonképpeni első szépség a fiú (Koros), akitől a lélek és természet szépsége is származik.

Amint ezekből az utolsó mondatokból látjuk, az értelmi szépségről szóló c. 8. esztétikai fejtegetéseken kívül *vallásfilozófiai megjegyzéseket* is tartalmaz. Az Egy itt úgy jelenik meg, mint Isten-Atya és fia: a Nous, akit az isteneknek egész sora vesz körül. Ebben a könyvben megtaláljuk a lehetőségét annak, hogy a metafizikai principiumok leszámazása az Egytől az anyagig úgy értelmeztesék, mint istenek leszállása az Első Istentől, le egészen a rosszig. Ezt az utat a *filozófiában* az athéni új-platonikusok, *vallási vonalon* pedig a gnosztikusok több-kevesebb sikerrel ki is próbálták.

Most térjünk át az V. 8. történeti hatásának vizsgálata kapcsán — *Goethe és Plotinos viszonyára*. Elsőnek a kitűnő régebbi Plotinos-kutató: H. F. Müller foglalkozott e kérdéssel.⁴ Ő abból a közismert megállapításból indul ki, hogy Goethe esztétikai nézeteiben *Shaftesbury* hatása alatt állott, akinek szellemi gyökerei az új-platonizmusba nyúlnak vissza, s így a tőle befolyásolt Goethe ismerhette Plotinos alapvető esztétikai gondolatait, még mielőtt azokkal a *közvetlen* ismeretség ideje is elérkezett volna.⁵ A Dichtung u. Wahrheit-ben, a VI. könyv elején azt olvassuk, hogy a költőt egy barátja meg akarta nyerni a filozófia szakmaszerű tanulására és művelésére. Ő

⁴ Germ.-Roman. Monatsschrift, 1915. 45. skk. (Goethe u. Plotinos.)

⁵ Franz Koch: Goethe u. Plotin, Leipzig, 1935.

azonban minden rábeszélési kísérletnek ellenállt, amíg egyszer csak »mintha csak isteni inspiráció szállt volna meg«, írja Goethe, megszerezte magának a Plotinos műveit, amelyeket egy ideig éjjelnappal teljes buzgalommal olvasgatott. Említett barátja nem volt épen elragadtatva a dolgok ilyen fordulatótól, mert neki más tervei voltak Goethe filozófiai studiumaival, mint hogy épen csak Plotinost olvassa, de ezen már nem lehetett változtatni mindaddig, amíg Goethe a Plotinos műveiben élményt és okulást talált. Majd amikor abbahagyta, akkor sem a megúnás, vagy belefáradás okozta ezt, hanem, mint írja, az eredeti görög szöveg rendkívüli nehézségei.

Ez azonban csak kezdete volt a Plotinos és Goethe közti megismerkedésnek, megbarátkozásnak. A tulajdonképpeni behatolás Plotinosba Goethe számára 1805-ben kezdődött, amikor is az augusztus hónapot barátjánál, Fr. A. Wolf-nál, Halle-ban töltötte. Wolf filológus volt, s tőle kapta meg Goethe Plotinosnak Marisilius Ficinus-tól származó kitűnő latin fordítását, amit haza vitt magával Lauchstädtbe. A Ficinus-féle fordítás segítségével Goethe mindjobban belemélyedt Plotinos gondolatvilágába. Hamarosan azt írja filológus barátjának: küldjön neki egy jó görög nyelvtant és egy jó plotinosi szövegkiadást is, mert a szöveget eredetiben akarja olvasni, sőt le is fordítani. A kért dolgokat Goethe hamarosan megkapta és már 1805 szeptemberében elküldte az V. 8. kész fordítását Zelternek és Wolfnak. Megvan a levél, amellyel fáradtságosan készített Plotinos-fordítását Zelternek elküldte és amelyben azt írja, hogy Plotinost mindennap olvassa. Goethe az általa lefordított V. 8-on kívül bebizonyíthatóan ismerte az V. 9-et és az I. 6-ot, amely utóbbi az V. 8-al együtt Plotinos esztétikai tanítását foglalja magában, azét a Plotinosét, akit Goethe mindenkor a »csodálatos misztikusnak« nevezett.

Fejtegetéseink végére értünk. Még csak össze akarjuk foglalni: miben jelent Plotinos esztétikájának második része (V. 8.) az első részhez képest (I. 6.) haladást?

Először is a szépek: *művészi szépre* és *természeti szépre* való felosztásában.

Másodszor a művészi alkotó munka lélektani elemzésében és helyes megértésében, amely művészi alkotó munka itt elsősorban szobrászatot jelent. Az I. 6-ban a *par excellence* művész a festő, a zenész és a költő és a *par excellence* művészi alkotás a festészet, zene és költészet volt.

A *harmadik* változás vagy előbbrehaladás: Plotinos a *lelki szépség* fogalmát lassan-lassan a *szellemi szépség* fogalmával helyettesíti.

Ha Plotinos V. 8. könyvét (a szellemi szépségről) elődjének: az I. 6-nak (a szépségről) ősmintájával a platoni Symposion-nal hasonlítjuk össze, akkor látjuk csak igazán, milyen messze került Plotinos a platoni anabasisztól. Az ő számára annyira nem a külső, hanem csakis a lelki-szellemi világban játszódik le a szépség létrejában való felmenetel. Továbbá a művészet problémáit oly újszerűen és oly élesen határolta körül, ahogyan Platon távolról sem tudta, s következőleg nem is tudta ezeket a problémákat megoldani. Ez Plotinos érdeme az esztétika területén, ahol az emberi gondolkodásnak késői századokra új útát és irányt mutatott.

A KÖZÉPKOR ESZTÉTIKÁJA

Irta: Kecskés Pál.

Az európai kultúra egyik korszakában sem mutatja a művészet a vallás oly közvetlen és átfogó erejű hatását, mint a középkorban. Az antik népeknél is a vallás, az embert a legmélyebben megragadó élmény szolgáltatta a művészet számára is a leggazdagabb indításokat. De a kereszténység a természetfölötti világ oly méreteit nyitotta meg, amilyen korábban ismeretlen volt s az ember örök rendeltetését minden korábbi sejtésnél határozottabb meggyőződéssel hirdette. A szellemi élet egészét, tudományt és irodalmat, politikát és társadalmi életet, az erkölcs és a jog világát egyaránt áthatotta a földi lét az örökkévaló létből való függésének a gondolata s hozzá való rendeltetésének a tudata. A szellemi élet egészéhez simulva természetszerűen a vallásos szellem irányító hatása alá került a művészet is, mely különben is szívesen fogadja a vallásos ihlet sugallatát. A keresztény életfelfogás nagy meggyőződései, a világ teremtett volta s minden ízében Istenhez rendeltetése, Isten kegyelmes leereszkedése Krisztus személyében a bűnbeesett emberiséghez, a megváltás nagy valósága, az embernek Istennel kegyelmi közösségi életre hivatottsága, az üdvözülés reménye, az örök élet bizonyossága voltak azok az eszmék, amelyek a középkor művészetének is a legelevenebben ható inspirációkat nyújtották.

Ez a művészet, mint általában a középkori szellemi élet, nem szakított meg minden kapcsolatot a múlttal, de az antik művészet nyújtotta eszközöket és lehetőségeket a maga eszméihez idomította s az áthasonítás hosszú s nem minden küzdelem nélküli folyamata után megteremtette a saját eszméinek megfelelő kifejezőmódot. Az érzéki szemléleten nyugvó antik görög művészet helyét új művészet-történeti korszakot nyitó, spiritualisztikus felfogású művészet váltja fel. Az antik görög művészet, a görög vallásnak megfelelően, mely az isteneket az embernél magasabb rendű, de az emberhez hasonló lényeknek gondolta, az isteneket a test plasztikus vonalainak a ki-domborításával vélte méltóképen ábrázolhatni. A kereszténységben Isten tiszta szellem-volta s a szellemi életnek az anyagi testtel szemben feltétlen felsőbbségének a ténye vált tudatossá s ehhez az új, spirituális tájékozódáshoz alkalmazkodott a művészet is. Nem a művészi erosz aláhanyatlásának, nem is a művészi kifejezés primitív voltának tulajdonítandó az a szembetűnő változás, mely a katakombák falain ábrázolt alakok ünnepélyes merevsége s a görög képző-művészet természetet idealizáló ábrázolásai közt található, hanem egy új művészi igény jelentkezésének, mely új lelkeségnek volt a tolmácsolója. Míg a természet síkján maradó antik művészet a formai szépségre, anyag és forma lehető tökéletes harmóniájára törekedett, a keresztény művészetnek kezdettől a természet-fölötti, transzcendens valóság tartalmainak a kifejezése a fő törekvése s ehhez a tartalomhoz igyekezik a formát is hozzáidomítani. A ter-

mésztfölötti világ felé sóvárgó spirituális igények következménye, ha különösen az első időkben, a külső természet csaknem teljesen eltűnik a műalkotásokból s az emberi test a jelentéktelenségig elsilányul.

De spirituális törekvéseiben sem lett ez a művészet a »humanum«-hoz hűtlen. Csakhogy az embert már nem tisztán a természetben álló lénynek, hanem Isten természet fölé emelkedő országa polgárának látta. Tudott a középkor is örülni és gyönyörködni a természetben, amint az a legszembetűnőbb egy Assisi Szent Ferenc korántsem egyedülálló egyéniségénél, de a természetben a szépséget Isten arca homályos felragyogásában látta, s a művészetben a természetnek azt a rendeltetést juttatta, hogy természetfölötti értelemnek legyen hordozója és kifejezője. A növény- és állatvilág az új művészetben szimbólikus jelentőségűvé válik, s az emberi arcon Isten természetfölötti világának fénye tükröződik. Az új lelkiség egyre követelőzőbb lett a formával szemben is: ég felé törő vágyait maradandóan nem elégíthették ki az antik művészetből átvett kompozicionális elvek, s a bizánci korszak és román kor módosító, átformáló törekvései után végül is a népi erőket és az egyéniséget is érvényesüléshez juttató gotikában sok eredetiséggel megalkotta a maga jellegzetes kifejezőmódját.

A középkor új eszmevilágot hirdető és új formákat alkotó művészi törekvéseinek kultúrtörténetileg különös jelentőségei ad az a körülmény, hogy társadalmilag oly egységes szellemnek volt a kifejezője, amilyenre a multban példa csak az antik görög művészetben adódik, de amilyent az újkori kultúrtörténet egyáltalában nem mutathat fel. A középkori művészetet nem a mecénások bőkezősége virágoztatta fel s nem egyes társadalmi rétegek ízlésének volt a kifejezője, hanem a szoros egységbe forrott keresztény közösség lelkéből sarjadtt. Ennek a művészetnek a középpontjában a mindenki számára nyitva álló Isten-háza állott, dómjait jelentős részben a világiak, a városi polgárság igényei és lelkesedése emelte. Az egyes műreemek, szobrok és festmények alkotói sokszor ismeretlenek maradtak, a kor nem a művész egyéniségét és nevének megörökítését tartotta fontosnak, hanem azt, hogy az alkotás a társadalmi közösség lelki világának kifejezője legyen. Erősen áthatott közösségi jellegével, sajátos stílusával a középkor művészete az európai kultúrlélek fejlődésének el nem felejthető korszakát jelzi.

Ennek a széles rétegekre terjeszkedő, eleven lendületű művészi életnek dómjait máig csodáljuk, szobrai, festményei, ötvösmunkái becsben tartott értékei templomainknak és múzeumainknak. Ám a műalkotásokhoz képest sokkal szerényebbek azok az adatok, melyek a művészi szépre és a művészi tevékenységre vonatkozó tudatos reflexiót volnának hivatva bizonyítani. Mai értelemben kiépített esztétikai rendszereket a középkorban épügy nem találunk, mint a görögöknél sem, s ennek az általunk hiánynak érzett körülménynek legvalószínűbb oka ugyanaz, ami a görögöknél: a művészetnek az élettel oly közvetlen és szoros összefonódottsága, mely ép életszerű közvetlensége miatt nem érezte a teoretikus utángondolás szükségét.

Ha az esztétikai nézetek és törekvések történeti fejlődésének vizsgálata során ennek a művészettörténetileg kétségtelenül saját-

szerű és eredeti kornak a tanításait mégsem akarjuk mellőzni, azokat nemcsak az egykorú művészettel, hanem a kor általános bölcséleti nézeteivel kell egybevetnünk és kiegészítenünk. Mert habár a középkor esztétikai nézeteinek a korszerű művészet adja meg szellemtörténeti keretét, az elmélet nem annyira a kor művészetére történő tudatos reflexió eredményeként, hanem észrevehetően a valóság egyetemes összefüggéseit kutató metafizikai eszmélődés vonalán bontakozik ki.¹ Hogy eközben az esztétikai szemlélet a művészi élet valóságával is kapcsolatban maradt, azt a középkori szellemi élet benső egysége mellett az esztétikai problematika szempontjából legjelentősebb gondolkodóknak a tudományt művészi készséggel egyesítő egyénisége is biztosította. Szent Ágoston lelkének művészi vonását stílusának a platonai dialogusokra emlékeztető líkettő elevensége, a költészet és a zene iránti szeretete árulja el. Szent Bonaventura bensőséges lelki világában, mint látni fogjuk, jelentős szerephez jut az esztétikum; Aquinói Szent Tamás nemcsak tudós, de költő is, akinek himnuszai az Egyház máig nagy becsben tartott értékei.

De épen a metafizikába nyúló elméleti megalapozottság miatt a középkor esztétikai nézeteinek a vizsgálatánál tekintetbe kell vennünk ókori *forrásait* is. Ezek, mint a tudományos élet egyéb területein is, az egyházatyák nagy tiszteletben tartott tanításai s az antik görög-római gondolkodásnak fennmaradt emlékei. Utóbbiak a közvetlen forrás tekintetében nem voltak valami gazdagok. Platonnak ép esztétikai szempontból legjelentősebb dialógusai (Symposion, Phaidros, Philebos), nem voltak ismereteseek, Plotinost Marius Victorinus fordításában ismerték. Aristoteles esztétikai tanítását jórészt Metafizikájából merítették, az esztétika szempontjából legjelentősebb művét, töredékes Poetikáját a középkor nem ismerte.

A szépre vonatkozó nézet alakulását illetőleg a középkori keresztény tudományosságra a különben is legnagyobb hatású egyházatyá, *Szent Ágoston* (354–430) lett a legjelentősebb.² Vallomásaiból tudjuk ifjúságának leküzdhetetlen vonzalmát a szép iránt, ennek engedve írta első művét a »szépről és az arányosról«, mely azonban nem maradt fenn.³ Megtérése után írt bölcséleti és teológiai munkáiban pedig adandó alkalommal, sokszor igen mélyenjáró és elvont fejtegetések során, szívesen tesz egy-egy megjegyzést a szépről, ha a fogalom beható fejtegetésébe nem is bocsátkozik. A szépről vallott eszméjének kialakulásánál Augustinusnál kettős ha-

¹ A tudományos élet, különösen a bölcsélet és a művészet közt kétségtelenül fennálló szellemtörténeti összefüggés dacára, melyet plasztikusan domborít ki Dvorák, M. tanulmánya (Idealismus und Naturalismus in der gothischen Skulptur und Malerei. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1924, 43–147 ll.), a szövegek tanulmányozása az esztétikumnak elsősorban a metafizikai problematika oldaláról történő megközelítéséről győz meg s indokoltnak mutatja Baeumler, A. az összefüggések megállapítása tekintetében óvatosságra intő megjegyzését (Ästhetik. Handbuch der Philosophie-sorozat, 35. l.).

² Szent Ágoston esztétikai gondolataival foglalkoznak: Berthaud, A.: S. Augustini doctrina de pulchro ingenisque artibus ex variis illius operibus excerpta. Poitiers 1894. Eschweiler K.: Die ästhetischen Elemente in der Religionsphilosophie des hl. Augustinus. Eiskirchen, 1909.

³ IV. k. 13. f.

tást állapíthatunk meg. Az egyiket előszeretettel olvasott római írói, Cicero és Terentius Varro, a másikat az újplatonikus iskola dicsérettel emlegetett feje,⁴ Plotinos közvetítette. A kettős, egymással sok tekintetben ellentétes hatást Szent Ágoston kibékítő szintézisbe igyekezett egyesíteni. A római írók által közvetített pythagoreus-stoikus harmónia- és arányelmélet, melyre Ágoston a költészet és zene iránt fogékony lelke élénken reagált, érvényesül a szép *formai* mozzanatának a meghatározásánál, melyet a természet benyomásait, különösen a színek pompáját gyönyörködve szemlélő lelke tapasztalatával egészít ki.⁵ „A test szépségét — halljuk tőle — a részek aránya és a szín kellemessége adja”.⁶ Átfogóbb ama meghatározása, mely a szépség formáját az egységben jelöli meg.⁷ Ágoston a szépségtől elválaszthatatlannak látja annak mélyebb ontológiai alapját, a rendet; a részek, elemek sokféleségének, gazdagságának arányos egymáshoz vonatkozását és egymásba illeszkedését, melynek fényszerű kisugárzásában pillantja meg az esztétikai tetszés forrását.⁸ Ahol megszűnik a rend, a szépség is eltűnik.⁹

A szépség gyökereként megpillantott rend tárja fel Ágoston előtt az esztétikum érzékfölköti alapját. Meggyőződése, hogy a rend alapja nem lehet a változékony és mulandó érzéki lét, a rendben nyilvánuló kompozíció Értelem alkotása, mely szabadon alakítja az anyagot. A természetben és művészetben általunk megismert rend mögött rejtőzik annak eredeti létesítője, az Isten, ki mindent súly, mérték és szám szerint rendezett el, amint az Irás tanítja.

Szent Ágostonnál keresztényi kifejlődéshez jut a Platon által elindított esztétikai gondolat, mely a szépség örök mintáját az érzékfölköti Szépben, az ideában pillantja meg, ami Plotinosnál az Egy közvetlen emanációjának tekintett Értelem ideája lett. Míg a platoni ideák, így a Szép is, egymás mellett fennálló substantciák s a plotinosi értelmezés szerint az ideákat hordozó Értelem az Egy öntudatlan emanációja, mely maga minden határozmányon felül áll, Szent Ágostonnál az ideák Isten értelmének örök gondolatai, melyek az isteni lényeknek tulajdonságaival való teljes azonossága alapján azzal tökéletesen azonosulnak. Isten immár maga a szubsztanciális és abszolút Igazság, Jóság, Szépség s minden ami igaz, vagy szép, általa, a tőle nyert léttökéletesség alapján igaz, jó vagy szép.

A nagy platoni meglátást, az Abszolútum lét- és értékteljes-

⁴ Contra Academ. I. III. c. 18. n. 41. De civitate Dei I. X. c. 14.

⁵ „A színek királynője, a fény, szétömlik mindenben, amit látok, s akárhol vagyok napközben, ezerféle módon hozzám suhan s körülsimogat, pedig nem is figyelek rá egyéb dologom miatt. Hízkelkedése annyira hatalmába kerít bennünket, hogyha hirtelen eltűnik, vágyakozva visszakívánjuk, sőt beleszomorodik a lelkünk, ha sokáig késik.” (Vallomások, Vass J. ford. 10. k. 34. f.)

⁶ „Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.” Epist. 3. ad Nebridium.

⁷ „Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.” Epist. 18. ad Coelestinum.

⁸ V. 6. De ordine c. dialógust.

⁹ De vera religione, c. 41. n. 77.

ségét, s a relativumnak, a mulandó létnek a lét általa kapott részese-
sedése által való létét és értékességét esztétikai vonatkozásban is
Szent Ágoston világítja meg először és maradandóan a keresztény
Isten-eszme nézőpontjából. Az általunk tapasztalható, felfogható
szépség csupán tükröződése az örök ideának, melyet Isten öröktől
elgondolt s melyhez való hasonulás adja a teremtetett lény tökéle-
tességét. Az Írásnak Isten szépségére vonatkozó kijelentései a zsol-
tárokat, az Énekek Énekét magyarázó Ágoston lelkében mélyen
meggyökereztetik Istennek a szépség aspektusából való szemlé-
letét, amihez a metafizikai- teológiai igazolást a szépség formai
követelményeinek Isten lényegében való feltalálása szolgáltatta. A
nagy teológus és misztikus, áhitattal szemléli Isten tökéletességei-
nek lelke előtt kibontakozó végtelen gazdagságát s azt a csodálatos
egységet, amelyet mind ez Isten lényegével alkot.

Megértjük tehát, ha Istent örömmel és fájdalommal vegyesen
Ágoston mint az örök-új Szépséget emlegeti, kit későn kezdett
szeretni,¹⁰ hogy a világ szépsége, alkotója szépségének csodálatára
indítja¹¹ s hogy úgy látja, hogy „minden szépség, ami a művész
lelkéből átmegy kezei alkotásába, a minden lelkek fölött ragyogó
szépségből ered”.¹²

Ime, az ágostoni szépség-szemlélet csúcán ott ragyog Isten,
az örök szépség s mindennek annyiban van szépsége, amennyiben
az isteni szépséget visszatükrözni s a lelket Istenhez, a tökéletes
szépséghez vezetni képes. Az abszolút szépségből kiindulva adva
van a szép hierarchikusan tagozódó világa: az Istenhez közelebb
álló lélek szépsége magasabbrendű, mint a testé s így érthető az
az értékelés, mely nagyobb részvétre tartja érdemesnek azt, akinek
a teste szép, de rút a lelke, mint azt, akinek a teste is csúnya.²³
Az anyag, a test Szent Ágostonnál már nem oly problematikus,
mint Plotinosnál, nem az isteni lényeg alig érthető, a semmiség
határára eső kiáradása, hanem Isten teremtese, melyre szintén rá-
sugározta Krisztus a megváltás kegyelmét, mikor isteni lényével
egyesítette az emberi testet. Plotinos az anyagot a szellemi lét
dekadenciájának tekintő értelmezésével szemben nem becülhetjük
le azt a hatalmas impulzust, amelyet Istennek az emberi testtel
való egyesülésének a tudata adott a keresztény gondolkodás szá-
mára a testnek a lélek magasabb, szellemi céljait szolgáló rendel-
tetésének megbecsüléséhez. A rossz forrása Szent Ágoston világ-
szemléletében nem az anyag, mint ilyen, hanem a teremtetett lény
változósága, korlátoltsága, s főképp a bűn, mely Isten szándékaival
szembehelyezkedik. De a fizikai és erkölcsi rossz, ami az esztétikai
szemlélet számára a rút benyomását kelti, csak egyes rész-mozza-
natokban jelentkezik, mely a világ egészének rendjét nem zavarhatja
meg. Az ágostoni valóságsszemlélet előtt a disszonáns akkordok csak
emelik a világ-harmonia Istent dicsőítő énekének szépségét.¹⁴

Szent Ágoston mellett a középkor esztétikai gondolatvilágára
nagy hatással volt az apostol-tanítványnak tartott *Dionysios*

¹⁰ Vall. X. k. 27. f.

¹¹ U. o. XI. k. 4. f.)

¹² U. o. X. k. 34. f.

¹³ De doctrina christiana, c. 28. n. 61.

¹⁴ Epist. 138. c. 1. 5.

Areopagita Isten szépségét magasztaló írása is.¹⁵ Az újabb kutatók szerint az V. századba helyezendő keresztény újplatonikus szerző¹⁶ elmosza a jó és szép közt Plotinosnál még fennálló megkülönböztetést, a szépséget és a jóságot minden létező létevel adott határozmánynak tekinti s azok örök forrásához, az abszolút szépséghez való felemelkedés útját s a vele való szeretetteljes egyesülés boldogságát extatikus lelkesedéssel és bőbeszédűséggel festi le. Nem a teológiai, vagy a filozófiai mélység juttatta jelentőséghez Pseudo-Dionysioszt, hanem az a megbecsülés, amelyben a középkor az apostolokhoz vélt kapcsolat alapján részesítette. Pseudo-Dionysioszt kommentálja a »De pulchro et bono« c. 13. századbeli irat, melyet korábban Szent Tamásnak, ma általánosabban Nagy Szent Albertnek tulajdonítanak. Szent Tamás autentikusnak elismert iratai közt foglal helyet a Dionysios műveihez írt kommentár, melynek az Isten szépségéről szóló részhez írt magyarázat a szenttamási esztétikai tanításnak is egyik jelentős lelőhelye. Szintén a dionysiosi iratot magyarázza a Nagy Albert iskolájához tartozó Strassburgi Ulrich »De pulchro« c. írása is.¹⁷ S a dionysiosi misztikus esztétikának XV. századbeli viaszhangja *Karthausi Dénes* (1402–1471) »De venustate mundi et pulchritudine Dei« c. irata,¹⁸ melyen Pseudo-Dionysios mellett Szent Tamás hatása is észrevehető.

De a középkor esztétikai nézeteinek alaposabb megismeréséhez nem ezek a címűk szerint esztétikai tartalmat sejtető, tényleg azonban a szépség szinte kizárólag teológiai-aszketikus szempontú fejtegetésében kimerülő iratok vezetnek, hanem a részletproblémákra is fényt vető *skolasztikus rendszerek*.

A középkori skolasztika korántsem oly mereven egységes gondolatrendszer, mely egyes részletekben eléggé figyelemreméltó változatokat ne mutatna. Az esztétikai nézeteket is a platoni-ágostoni és az aristotelesi-tomista irány a skolasztikus filozófiára általában jelentős különbsége színezi. A kétféle irány az esztétikai tanításban is mutatkozó különbségét a XIII. század két oly kiemelkedő egyéniségének, amilyen Szent Bonaventura és Aquinói Szent Tamás, a nézeteinek az összehasonlítása szemlélteti a legjobban.

Szent Bonaventura (1221/22–74.) a XIII. században már erőteljesen jelentkező arisztotelizmus dacára is, gondolkodási beállítottságát illetőleg iparkodik Szent Ágoston bölcséleti nézőpontjai mellett kitartani. A misztikus lélek érdeklődésével vizsgálva a lélek útját a természet szemléletétől az Isten boldogító látásához jutásig, az érzéki benyomás vizsgálata során vázolja néhány vonással a szép által keltett tetszés mibenlétét.¹⁹ Tulajdonképp egy már Szent Ágos-

¹⁵ De divinis nominibus, c. 4.

¹⁶ Koch, H.: Pseudo-Dionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neoplatonismus und Mysterienwesen. Mainz, 1900. Müller, H. F.: Dionysios, Proklos, Plotinos. (Beiträge zur Geschichte der Mittelalterlichen Philosophie. 20. Bd. 3–4. Heft., Münster i. W. 1918.

¹⁷ Grabmann, M.: Des Ulrich Engelberti v. Strassburg Abhandlung De Pulchro. Sitzungsberichte der Bayer. Akademie d. Wiss. München 1925.

¹⁸ Opera omnia. Tournai, 1907. t. II. 223–53. II. V. ö. Rösler, A.: Die Schrift des Karthäusers Dionysius De venustate mundi et pulchritudine Dei und der Schönheitsbegriff der Gegenwart. Historisch-Politische Blätter. 149. Bd., München, 1922. 505–22. II.

tonnál is megtalálható utalás²⁰ kimélyítésével az érzelmre mint az esztétikai élmény voltaképeni alapjára és forrására mutat rá. Megfelelően az ágostoni lélek-szemléletnek, mely a lélek elemi mozgató és irányító erejének a vágyat, az akaratot tekint, Szent Bonaventura úgy találja, hogy a szép tárgy felfogásával járó tetszés nem egyéb, mint a benyomásra az érzéki képességben a természetének megfelelő, kellemes tevékenység által keletkező érzés. A tetszést közvetlenül az érzéki erő működése váltja ki, az értelmi tevékenység csak azt követőleg, az érzék tárgyi alapjának a megállapításánál lép fel.²¹ Kivételt képez természetesen a szellemi tárgyakhoz fűződő érzelmi élmény, melyet nem előz meg érzéki benyomás, de amelyeknél Bonaventura szintén az érzelm időbeli és logikai elsőbbségét vallja az értelemmel szemben. Ez a nézete szervesen beilleszkedik mélyen a misztikában gyökerező életszemléletébe, mely Szent Tamásnak ismeretelméleti megfontolások alapján az értelem elsőbbségét valló véleményével szemben, az emberi rendeltetés célját képező üdvözülés boldogságát az érzelmi mozzanatban, az Istenbírás és az Istennel való egyesülés örömében látja. A misztikus lélek számára mindama öröm, amit a föld a szép formák szemléletével tud nyújtani, homályos megsejtése annak az összehasonlíthatatlan örömnak, amit a lélek örök vágyát kielégítő Isten bírása jelent.

Szent Ágoston rend-elméletének megfelelően Szent Bonaventura is az arányt, a proportio-t találja a szép leglényegesebb tárgyi követelményének, melynek felfogásához fontos előkészítő szerepet juttat a számnak és fénynek. Az arab filozófia által kifejlesztett újplatonikus fénymetafizika hatása jelentkezik abban a tanításában, hogy a fény, e szellemiséggel áthatottnak gondolt anyag közvetítésével részesednek a teremtmények az Istenhez való hasonlóságban, s így a fény, mely a lényegét adó formával azonos, ép e metafizikai rendeltetésénél fogva, alkalmas arra, hogy bennünk tetszést kiváltson, tehát tárgyilag a szép fogalmával azonosul.²² Szent Bonaventurához hasonlóan Strassburgi Ulrich is a formákban sugárzó fényt (»lux formalis«) látja a szépség létrehozó okának, s a szépséget az összhang és a világosság (»consonantia cum claritate«) egységének tartja.²³

Az arisztotelizmus előtt a Schola kapuit Aquinói Szent Tamás (1225/27—1274.) tárja fel, kinek e merész tette nem csekély ellenállásra talált, különösen a platon-ágostoni irány képviselői részéről. Tamás ugyan, mint azt ma már az évszázadok távlatából megítélhetjük, tiszteletben tartotta az ágostoni idea-tant, s azt a maga

¹⁹ Itinerarium mentis in Deum. c. 2. n. 5—6. V. ö. Lutz, E.: Die Ästhetik Bonaventuras. Cl. Baeumker's Festband. (Beiträge zur Gesch. d. Mittelalt. Phil.), Münster i. W. 1913, 195—216. II. Boving, R.: Die Ästhetik Bonaventuras und das Problem der ästhetischen Einfühlung. Franziskanische Studien VIII. (1921) 201—6. II.

²⁰ De musica 1. VI. c. 13.

²¹ „Ad apprehensionem imaginis rei per portas sensuum intransit, si sit rei convenientis sequitur oblectatio... post hanc apprehensionem et oblectationem fit diuidicatio... et ratio redditur, quare hoc delectat.“ U. o.

²² „Omne quod est ens, habet aliquam formam, omne autem, quod habet aliquam formam, habet pulchritudinem.“ In Sent. II. dist. 34. a. 2. q. 3. f. 6.

²³ Grabmann i. m. 58. I.

részéről is a keresztény bölcsélet egyedül lehetséges értelmezésének tekintette. De a lélek misztikus Istenhez emelkedése mellett a transzcendens világot kutató értelem számára igyekezett kiépíteni azt az utat is, amelyen az a maga természetes erőire támaszkodva eljuthat. A tényeknek, mint az emberi lény természeti adottságainak a vizsgálatán nyugszanak alkalomszerűen felmerülő esztétikai megállapításai, melyek rövidre szabott tömörségükben is szervesen beilleszkednek a Schola fejedelme hatalmas gondolatművének architektonikus egészébe.²⁴

Szent Tamásnál elsősorban ama szabatosság lep meg bennünket, amellyel a szép fogalmát következetesen meghatározza. »Pulchra dicuntur, quae visa placent«²⁵ — »szép, aminek a szemlélete bennünk tetszést ébreszt«. Ez a talán túl egyszerűnek tetsző meghatározás, mely a szép hatását veszi alapul, annyiban tekinthető teljesnek, amennyiben magában foglalja a szép fogalmának mind alanyi, mind tárgyi komponenseit. A szép a tetszés tárgya, amelyet a szemlélet ébreszt bennünk. A műélvezet kialakításánál a szemléletet, a megismerést elsődleges és alapvető funkciónak véve, Szent Tamás az esztétikai élmény intellektualisztikus jellegű értelmezése mellett foglal állást. Érzéki és értelmi tevékenység szoros kapcsolatát valló ismeretelmélete irányítja az esztétikai ismeretfolyamat értelmezésénél is.

Az esztétikai megismerés az emberi megismerés általános természetének megfelelően, érzékléssel kezdődik, de az arány, összhang egység megállapítása, mely bennünk a tetszés kiváltja, vonatkoztató aktus, mely értelmi tevékenységet tételez fel. Az esztétikai élmény szempontjából az érzékek nem egyforma jelentőségűek. Kiemelkednek a látás és a hallás,²⁶ melyeknek a megismerésnél egyébként is fontos szerepük van. Ezek a többi, »alacsonyabb« érzékekkel szemben, melyek elsősorban a tárgyat az alany szempontjából való hatás szerint fogják fel s így vitális érzeteket keltenek, mint »magasabb« érzékek a tárgyat bizonyos distanciába, távlatba állítják az alannal szemben, s ezzel megadják a lehetőségét a tárgynak, mint ilyennek megismerőkéességünkhöz való vonatkoztatásához, a megfelelőség, vagy megnemfelelőség megállapításához.

Az értelem irányítása alatt álló érzékek (»rationi deservientes«) által felfogott szemléleti tárgyak, a színek, a hangok esztétikai élménytartalommal az értelmi tevékenység aktualizálódásával válnak. A Szent Tamás által hangsúlyozott »szemlélet« csak az érzéki tárgyaktól nyújtott első benyomás felfogása szerint érzéki jellegű,

²⁴ Legjelentősebb feldolgozások: Vallet, P.: *L'idée du Beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aq.*² Paris 1887. De Wulf, M.: *Études historiques sur l'esthétique de St. Thomas d'Aq.* Louvain 1896. De Munynck, M.: *L'Esthétique de St. Thomas d'Aq.* S. Tommaso d'Aquino c. jubileumi kiadványban. Milano, 1923. 228—246. II. — Elsősorban Szent Tamás alapján fejlesztí tovább az esztétikát az *újszolasztika*, melynek ezen a téren legjelentősebb írói és művei: Jungmann, J.: *Aesthetik.*² Innsbruck, 1884. Gietmann, G.: *Allgemeine Ästhetik.* Freiburg i. B. 1899. De Wulf, M.: *Louvain-Paris*, 1920. Maritain, J.: *Art et scolastique.*³ Paris, 1935.

²⁵ Sum. Theol. I. q. 5. a. 4. ad. 1. — I. II. q. 27. a. 1, ad 3.,

²⁶ „Illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxima cognoscitivi sunt, sc. visus et auditus rationi deservientes.“ Sum. Theol. I. II. q. 27. a. 1. ad 3.

de nem az, az esztétikai mozzanat teljes tudatosulása szerint. Ehhez elengedhetetlen az értelmi tevékenység, mely az esztétikai tárgy megragadásánál egészen sajátos jellegű. Nem az érzéki tartalomtól elvonatkoztató, az ismeretből az ismeretlen felé tartó következtető tevékenység ez, ami az elméleti tevékenység jellemző módja, hanem az érzéki szemlélet nyújtotta tárgy közvetlen szemlélése, kontemplációja, melyet az értelem nem az igaz, hanem a gyönyörködtető szempontjából fog fel. Az esztétikai tetszés nem a kontemplációból, mint tevékenységből eredő gyönyör, amit minden nehézség nélkül végzett tevékenységet kelt bennük, hanem a tetszést a kontempláció *tárgya* váltja ki.

Szent Tamás szerint a lelki képességünknek megfelelő tárgy mint valami »jó« tudatosul bennünk, s a lelki tevékenység szempontjából a »cél« jellegével bír. Így tekintve, a »szép« a »jó«-val tárgyilag azonosul, s csak gondolatilag különbözik tőle. »Jó« ugyanis az, ami után törekszünk, ami vágyunkat kielégíteni képes. Amennyiben a szép tárgy megelégedést vált ki belőlünk, kétségtelesen a »jó« fogalma alá tartozik. Azonban mégsem esik a »szép« a »jó«-val össze. Míg ugyanis »jó«-nak nevezzük általában mindazt, ami valamely lelki tevékenység törekvési tárgya lehet, »szép«-nek azt tekintjük, aminek a *felfogása* tetszik.²⁷ A »szép« tehát többletet jelent a »jó« általános fogalmához képest, nevezetesen az ismerőképességhez való vonatkozást. Amint a »jó« általában az, ami a természetes hajlamnak megfelel, a »szép« az értelmi tevékenységnek megfelelő, annak tökéletesítésére alkalmas tárgy.

Míthogy a szép tetszés tárgya, tehát lényegéhez tartozik az alanyhoz való vonatkozás. Ezzel adva van az esztétikai ítéletek, »ízlés« különbözőségének a lehetősége. Azonban a tomizmus ismeretelméleti, lélektani és metafizikai elveit figyelembevéve az ítélet alanyonkénti változását mégsem tekinthetjük oly méretűnek, mely a tárgyi értékű megállapítást egyáltalában lehetetlenné tenné. Az emberi természet lényegi egysége egyrészt, a szépségnek a tárgy valóságos, reális tulajdonságában megalapozott volta, másrészt, fenntartja az esztétikai ítélet tárgyi megalapozottságát. A tomizmus rendszertani elvei szerint a szép a létben gyökerező tulajdonság, amennyiben azt mint gyönyörködtető valóságot az ismerő elme felfogja.²⁸

De midőn Szent Tamás az esztétikai élmény kialakulását a megismerésnek tulajdonítja, korántsem oly egyoldalúan intellektualista, hogy az érzelmek jelentőségét egyáltalában figyelemre se méltatná. Míthogy az esztétikai tetszéshez a tárgy felfogása elengedhetetlen, az ismeretnek mindenesetre elsődleges, alapvető tevékenységet tulajdonít. De ugyanakkor nagyon is jól tudja a lelki élet ama

²⁷ „Bonum dicatur id. quod simpliciter complacet appetitui, pulchrum autem dicatur id, cuius ipsa apprehensio placet.“ Sum. Theol. I. II. q. 27. a. 1. ad 3.

²⁸ A tárgyi alap dacára, a szép fogalmi teljességéhez szükséges alanyi vonatkozás miatt, aminek a következtében a szép alanyi színezetű gyönyörérték („bonum delectabile“) jellegét veszi magára, a „szép“ a tomizmusban nem tekinthető az „igaz“-zal és a „jó“-val egyjelentőségű, a létet egyetemlegesen átfogó („transzcendentális“) léthatározmánynak, amint azt de Wulf, de Munnynck az ellenkező magyarázattal szemben, szerintünk találóan kiemelik.

egyetemes törvényszerűségét, hogy az értelmes természetnek vágyát képező tárgy felfogása szellemi gyönyört, örömet ébreszt, mely összehasonlíthatatlanul magasabbrendű, mint az érzékek által kiváltott gyönyör. A *Summa Theologica* a magasabbrendű, szellemi érzelmekről, a szeretetről, örömről szóló mélyenjáró traktátusai nyilvánvalóvá teszik, hogy Szent Tamás az érzelmi élet nagy jelentőségével is tisztában van. Az esztétikai tárgy felfogásával együttjáró magasabbrendű szellemi gyönyört mint a tárgyat körülölelő szeretetet, mint a megnyugvás boldogságát jellemzi.²⁹

A szép tárgynak nem vágyunk a birtoklására, hanem pusztán szemléletével elégit ki. Úgy véljük, Szent Tamásnak teljesen tiszta fogalma volt az »érdeknélküli« tetszés követelményéről, melyet később Kant a szép lényegmozzanatának tekintett. Szent Tamás az esztétikai érzelem természetéről adott jellemzése mellett kiviláglik ez abból a helyből is, melyben összehasonlítást tesz az állatnak a természet nyújtotta javak feletti ösztönös gyönyöre s az embernek a természet szépségét önmagáért értékelő öröme között. »Az érzékek nem csupán arra adattak az embernek, hogy az élethez szükségességeket megszerezzék, mint az állatnak, hanem a megismeréshez is. Az állatok csupán a táplálkozás és a fajfenntartás miatt örvendenek az érzéki dolgoknak, csak az ember gyönyörködik az érzéki dolgok szépségében önmagukért.«³⁰ Kétségtelen tehát, hogy a művészet és a természet esztétikai szemléletét Szent Tamás a vitális ösztönökön felül álló, szellemi, érdek nélküli tetszésnek tekinti, ami egyébként a kontemplációnak mint szenvedőleges magatartásnak a természetéből önként következik.

De melyek azok a tulajdonságok, amelyek alapján valamely tárgy esztétikai tetszést képes kiváltani? A tárgyi feltételek keresésénél Szent Tamás a lélektani szemléletből az esztétikum metafizikai világába, legmélyebb alapjaiba vezet be bennünket. A szép tárgy tulajdonságainak felsorolásánál három jegyet emel ki, ezek: a teljesség (integritas), a megfelelő arány (debita proportio) és a világosság (claritas).³¹ A »teljesség« a csonkítatlan egész követelményét juttatja kifejezésre. Az »arány« követelménye a megfelelő mértéket, a tárgy részeinek egymáshoz s az egészhez való megfelelő elrendezését jelenti, mert »az érzék a megfelelő arányba hozott dolgokban gyönyörködik«.³² A harmadik követelmény felállításánál kétségtelenül része van az újplatonizmusnak, mely a fényt, a világosságot a tökéletesség jegyének tartotta. S elvitathatatlanul van ebben része a gótikus művészet bámulatos fény-effektusainak is. De a hagyomány és a kor hatása mellett e követelmény kiemelése Szent Tamásnál teljes tudatossággal következik abból a viszonyból, melyet a tárgy és a megismerés egymáshoz vonatkozásában a műélvezet alapfeltételének látott. A »szép« megismerésen

²⁹ „Visio corporalis est principium amoris sensitivi; et similiter contemplatio spiritualis pulchritudinis vel bonitatis est principium amoris spiritualis.“ *Sum. Theol.* I. II. q. 27. a. 2. c. „Ad rationem pulchri pertinet, quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus“ *U. o. a. l.* ad 3.

³⁰ „Solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilibium secundum seipsam“ *Sum. Theol.* I. q. 91. a. 3. ad 3.

³¹ *Sum. Theol.* I. q. 39. a. 8. ad 1.; *I. Seut dist.* 31. q. 2, a. 1.; *Eth.* IV, c. 7,

³² *Sum. Theol.* I. q. 5. a. 4. ad 1.

alapul, s minthogy a megismerés az alanynak a tárgyhoz való hasonulásával történik, a »szép« formai tárgynak a jellegét veszi magára.³³ Ennek következtében a megismerés tárgyi követelményeinek a »szép«-nél is adva kell lenniük. Ezek elemi feltételeként adódik a »világosság«. Csak azt a tárgyat ismerhetjük meg, ami a szó analógiás értelmében »világos«, megismerő erőnk által áttekinthető, felfogható. A »világosság« tehát megismerhetőséget, illetve a megismerhetőség könnyedségét akarja jelezni. A »homályos«, »érthetetlen«, »felfoghatatlan« dolgok, Szent Tamás nézete szerint, az esztétikai tetszés akadályai.

De a »világosság« követelménye még mélyebbre vezet. Az értelmi ismerés lényegét képező »hasonulás« a tárgy lényegi mivoltának, a formának a megragadása, lelki birtokbavétele. Azonban a forma felfogása, a dolog lényegének, mivoltának a megismerése önmagában még nem esztétikai élmény. Az esztétikum a tetszés élményével csillan fel a tudatban s ez akkor adódik, mikor az értelem a tárgynak nem pusztán a mivoltát fogja fel, hanem megragadja az abban megnyilatkozó tökéletességet. A »szép« feltételezi ugyan az »igaz«-at, de ugyanakkor vonatkozásban áll a »jó«-val, s a tetszést ép a jóság, a tökéletesség megpillantása váltja ki. A »szép« és a »jó« ugyanazon az alapon nyugszanak, a formán, mely a dolog megvalósulása és tökéletessége.³⁴ A tökéletesség az a közös gyökér, amelyen a törekvőképeség számára a jóság, a megismerés számára a szépség fakad. A jóság az a sajátos vonatkozás, amelyben a tárgy az akarathoz, a szépség pedig, amelyben az értelemhez áll.

Az esztétikum metafizikai gyökere a tomizmus szerint, az arisztotelizmusnak megfelelően, a dolgok lényegét és tökéletességét alkotó létmozzanat, a *forma*. A forma, az érzékfeletti lételv határozza meg a dolgok mivoltát s adja sajátos tulajdonságait. S a forma mint a létnek, épúgy a megismerésnek is alapja. Valamit akkor ismerünk meg, ha sajátos mivoltát, formáját megragadtuk. A forma tehát, mint a megismerés elve, valóban »világosság« a megismerő elme számára. Az esztétikai tetszés azonban több, mint a tárgy formájának puszta felfogása. A tetszést a formának az anyagon való átsugárzása, az eszmének a találó külső formai alakításon keresztül villanó fénye váltja ki.³⁵ Az esztétikai élmény valóságsszemléletünket új mozzanattal gazdagítja, megnyitja lelkünk szemét a természetben és a műalkotásban elénk táruló tökéletesség látására.

Szent Tamásnál azonban az *elös* nemcsak a természetben immanensen működő erő, mint Aristotelesnél, hanem az idea-tan szentágostoni továbbfejlesztésének megfelelően, a teremtő isteni értelem örök gondolatának a tükröződése, hasonmása is a véges

³³ „Quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.“ Sum. Theol. I. q. 5. q. 4. ad 1.

³⁴ „Pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundatur, sc. super formam; et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum; sed ratione differunt.“ Sum. Theol. I. q. 5. a. 4. ad 1.

³⁵ Ebből a szempontból a szépség legkifejezőbb meghatározását a „De pulchro et bono“ c. irat adja: „Resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires vel actiones.“ Id. Mercier, *Metaphysique générale*. Louvain 1910. 543. 1.

valóságban. Amidőn tehát a formát megragadjuk, Isten gondolatát olvassuk ki teremtményeiből, s midőn a forma, mint a dolgok tökéletességének forrása bennünk tetszést vált ki, ez a tetszés alkalmas arra is, hogy megsejtsesse velünk az ősmintát hordozó Isten szépségét.

Ember-voltunk testi-szellemi összetettsége mellett mint általában az ismerettárgy, a szép világa is az érzékek közvetítésével tárul fel lelkiünk előtt. De az esztétikai szemlélet köre mégsem korlátozódik merően az érzéki világra. Az ember mint szellemi lét birtokosa, képes arra az ösztönös kielégüléstől lényegesen különböző, magasabbrendű élményre, ami az esztétikai tetszés lényege. Megérthető tehát, ha Szent Tamás az elvont, érzékfeletti tárgyak világában is feltalálja a »szép«-et, ha az a szépség egyetemes tárgyi követelményeit felmutatja. Beszél az emberi lélek szellemi szépségéről (*pulchritudo spiritualis*), melyet abban talál, hogy a testi szépséget adó arányossághoz hasonlóan, az ember életvezetése, cselekvésmódja az ész szellemi fényéhez igazodva jól rendezett arányban, harmóniában alakul ki.³⁶ S minthogy az embert nemcsak a természetben álló lénynek, hanem a természetfölötti rendbe tartozónak is látja, a lélek magasabbrendű szépségének tekinti az Isten kegyelmét, mely azt a fényhez hasonló szépségűvé teszi.³⁷

Minél nagyobb a sokféleség, a létgazdagság, s mennél teljesebb az egység, annál tökéletesebb a szépség. Isten így az abszolút szépség, aki a tökéletességek végtelenségét, tulajdonságainak lényével való azonossága alapján, tökéletes egységben birtokolja. Minthogy ő maga a lényeg szerinti szépség, ő a teremtett lények szépségének forrása és eszménye is. A teremtmény szépsége részesedés által való hasonlóság az örök szépséghez, akitől ered minden a világon létező, a lényeket fenntartó tökéletesség.³⁸ Az isteni szépség legteljesebb valóságát a háromszemélyű Isten lényegi egységében szemléli Szent Tamás s az Igének különös értelemben is tulajdonítja a szépséget, melynek mindhárom követelménye benne tökéletesen megvalósul. A teljességet illetőleg az Atya természetének hiánytalan birtokosa, az arányosságot tekintve az Atyának tökéletes hasonmása, s mint Ige az értelmi világosság fénye.³⁹

A középkori skolasztikusok közül erkölcsi hatásainak bírálatától eltekintve, aránylag Szent Tamás mond legtöbbet a *művészet* mibenlétéről is. Aristoteles alapján a valami hatás létesítésére irányuló tevékenység két módját különbözteti meg, az alanyban maradó, illetve azt tökéletesítő, elvekhez igazodó tudatos »cselekvés«-t (*agibile*), az erkölcsi rendet, s az anyagot alakító »alkotás«-t (*factibile*), mely a művészet s általában a mesterségek világát alkotja. Minden emberi tevékenység szabályozója az ész, mely bizonyos elvekhez igazodik. Az erkölcsi alapelvekkel megegyezően irányítja a cselekvést az okosság erénye, viszont a külső anyagba átmenő alakító tevékenység helyes szabályozója a szó tág értelmében vett művészet.⁴⁰

³⁶ Sum. Theol. II. II. q. 145. a. 2. c.

³⁷ In Psalm. 23.

³⁸ „Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur.“ In libr. De Divinus nominibus, com. c. 4. 1. 5—6.

³⁹ Sum. Theol. I. 9. 39. a. 8. c.

⁴⁰ „Recta ratio factibilium“. Sum. Theol. I. II. q. 57. a. 5. ad 1.

Ezzel határozott és tudatos megkülönböztetéshez jut az *erkölcs és a művészet* világa. Az erény az embert belsőleg alakítja, értelmében elmélyíti a nemes erkölcsi gondolkodást, akaratát az ennek megfelelő cselekvési készségre szilárdítja. A művészi tevékenység mint ilyen az anyag alakításának sajátos szabályaihoz igazodik, az alakításra hivatott képességek megfelelő készültségét tételezi fel. Ez az erkölcsi készségtől különböző, a sajátosan művészi tevékenységre képesítő lelki diszpozíció, mely nem hozza magával a képesség helyes használatát is. A művészet közvetlen célja a műalkotás létrehozása. »A művészt mint művészt nem szándéka után méltányoljuk, amellyel a művet létrehozza, hanem a mű minősége szerint«. ⁴¹ Eközben a grammatikus barbarizmust is üzhet, s egyéb művészi készség is sodorhat szélsőségekbe. ⁴² Az erkölcs világával a művészet az emberi élet helyes rendjének elmellőzhetetlen szolgálatával jut érintkezésbe. Minden alkotásnak ugyanis van valami célzata, amely vagy megegyezik, vagy ellentétes az erkölcsi renddel.

A nagy skolasztikusoknál, elsősorban Szent Tamásnál található részletek összeillesztéséből végül is egy esztétikai rendszer határozott körvonalai bontakoznak ki előttünk, mely igen jelentős alapvető problémákra világít rá. Bármily szegényesek is a ráánkmaradt források, kiolvashatjuk azokból a középkornak a művészet, a szépség értéke iránti finom fogékonyságát. Megállapíthatjuk, hogy a középkori skolasztika az antik gondolkodás töredékesen reámaradt esztétikai elveit nemcsak megőrizte, de azokat elmélyíteni és kiegészíteni törekedett. Ez a kiegészítés, továbbépítés az esztétikum lélektani és tárgyi mozzanatainak, valamint a valóság és az értékrend egyéb területeihez való viszonyának a megvilágítása tekintetben egyaránt megállapítható.

Lélektani megállapításainál a középkor esztétikai eszmélődése az ember testi-lelki összetettségének tényét vette kiindulásul. A szellemi lélek testhez kötöttsége miatt a szép csak az érzékek közvetítésével, a szín-, a hangbenyomások felfogásával juthat az ember tudatába. De az érzékek működését a skolasztika a szép felfogásához csupán előkészítő jellegű feltételnek tekintti, s mi sem áll távolabb tőle, mint az esztétikai tetszésnek az érzéki gyönyörrel való azonosítása. A szenzualizmus alapján lehetetlen volna oly határozott, bár nem egyoldalú spiritualisztikus esztétikai felfogás kialakítása, amely a skolasztikus tanítás annyira jellemző vonása. A skolasztikus gondolkodás rámutat arra, hogy már az érzékek által közvetített tárgynál is a vonatkoztatás, az összhang, az egység megállapításának, a jelentés, az értelem felfogásának *szellemi* aktusai hozzák létre azt a tudati tartalmat, mely bennünk az önző érdek nélküli, a tárgynak önmagáért örvendő, magasabbrendű szellemi tetszést kiváltja. Ha az esztétikai élmény kialakulásának jellemzésénél eltérést is tapasztalunk egy Szent Bonaventura és egy Szent Tamás leírása között az érzelmi, illetve az ismereti mozzanat korábbiágának tekintetében, abban az igen figyelemreméltó meg-

⁴¹ „Non pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat, sed quale sit opus quod facit.” Sum. Theol. I. II. q. 57. a. 3. c.

⁴² Sum. Theol. I. II. q. 56. a. 3.

állapításban megegyeznek, hogy az esztétikai élmény bonyolult lelki folyamat, mely az ember lelki világát mélyen és sokoldalúan, érzéki, értelmi, érzelmi vonatkozásban ragadja meg és alakítja.

De midőn a szép felfogásánál az alanyi öntevékenység jelentőségét hangsúlyozza a skolasztika, távol áll az esztétikum merően szubjektívistikus értelmezésétől. Az antik esztétikai felfogással teljesen egybehangzó nézetét igen szemléletesen juttatja Szent Ágoston kifejezésre, aki arra a kérdésre, hogy vajjon a dolgokat a művészi tekintet azért látja-e szépnek, mert tetszenek, vagy azért tetszenek, mert szépek, habozás nélkül válaszolja: a dolgok azért tetszenek, mert szépek.⁴³ Valóban, a skolasztika a tárgyi világban adott s gondosan számontartott mozzanatokban mindmegannyi objektív követelményben látja azt az alapot, amelyen tudatunkban az esztétikai gyönyör egyáltalában létrejöhet. A középkori esztétika irányának határozottan objektívistikus jellegét mi sem mutatja jobban, mint az, hogy a szépet a »tökéletes«-sel hozza szoros viszonyba, ezt pedig a dolgokban tárgyilag adott határozmánynak tekinti. Azonban a tárgyi tökéletesség csak a szubjektív mozzanat hozzájárulásával, megismerő és érzelmi képességeinkkel vonatkozásba kerülve egészül ki a szépség határozmányával. A szépség fogalma tehát a skolasztika szerint a szubjektív és objektív mozzanat szintéziséből alakul ki.

A „szép“-nek, a „tökéletes“-sel való vonatkozásba hozásával az esztétikum a valóság, a lét egész körére kiterjedő mozzanattá válik. Habár lelki fejlődésünket tekintve, melynek során a szellemi tevékenységek csak az érzékiek kifejlődése után bontakoznak ki, a „szép“ mibenléte eredetileg az érzéki benyomások által nyújtott tárgyakon tudatosul bennünk, miután felfogtuk a „szép“ alapját alkotó szellemi tartalmat, a tökéletességet, a szépség vonásával gazdagodik lelkünkben mindaz, amit tökéletesnek ismerünk meg. S minthogy a szellemi valóságok magasabbrendű tökéletességet mutatnak, mint a természeti dolgok, önként kialakul szépségszemléletünkben egy lépcsőzetesen rendeződő rangfokozat, mely a tárgyi világ lényeg- és értékkülönbségén nyugszik.

Negatív oldalról szemléltetve a szépet, e felfogás szerint a „rút“ egy lény lényege szerint megkívánt létteljessége hiányának a felfogásából bennünk keletkező nemtetszés. Az ilyen tárgy művészi értékét a fogyatékoság találó ábrázolása adja, maga a tartalom azonban a rút benyomását, eltaszító, nem vonzó hatást kelt bennünk. Szent Bonaventura szerint az ördögöt ábrázoló kép akkor mondható „szép“-nek, ha találóan ábrázolja az ördög utálatosságát, a szellemi lény tökéletességével összeegyeztethetetlen értéktagadást s belőlünk ennek megérzékítésével a rútság eltaszító hatását váltja ki.⁴

A „szép“-et a „tökéletes“-sel mint léthatározmánnyal vonatkozásba állítva, adva van a szépnek a „jó“-hoz és az „igaz“-hoz való vonatkozása is. A tökéletesség az alapja a jóságnak, mely a skolasztika értelmezésében a tárgy értékvoltával egyértelmű, ennek

⁴³ De vera religione, c. 32.

⁴⁴ „Dicatur imago diaboli pulchra, quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.“ In I. Seut. dist. 31. p. 2. a. 1. q. 3. in concl.

alapján ébreszt bírása után vágyat a felfogására képes alanyban. De a „szép“-nek a lényegét meghatározó formához való viszonyánál fogva adva van a szoros kapcsolata az „igaz“-zal is, amely a skolasztika szerint maga a valóság értelmünkhöz viszonyítva. Míg a valóság az eszmének megfelelő, sikerült ábrázolása gyönyörködtet, viszont a valóságot meghamisító, megtévesztő, valószínűtlen beállítás a szép rovására történik.

A szépeknek egyéb valósághatározmányokkal és értékekkel való vonatkozásba állításának gyakorlatilag legjelentősebb következménye a művészetnek az erkölccsel elválaszthatatlan kapcsolatba hozása. A skolasztika értékelése szerint a művészet az erkölcs szempontjából soha sem lehet közömbös. Ez az álláspont nem jelenti a művészi alakítás sajátos jellegének kétségbevonását. Az erkölcsi és a művészi tevékenységet, mint láttuk, Szent Tamás teljes határozottsággal megkülönbözteti, midőn a „cselekvés“ és az „alakítás“ fogalmát különválasztja s mindkettő számára a természetüknek megfelelő mértéket állapítja meg. Skolasztikus megítélés szerint tehát a nemes erkölcsi célzat nem pótolhatja egy alkotás *művészi* hiányát, amint viszont a formailag tökéletes alakítás még nem dönti el a tartalom *erkölcsi értékét*. De sajátos létszférájának az elismerése nem lehet egyértelmű a művészetnek az erkölctől teljesen független autonómiájával. A művészetet az erkölccsel elválaszthatatlanul egybeforrasztja az a tény, hogy a művészetnek mint tudatos emberi tevékenységnek mindig van valami célja, szándéka, de a cél, a szándék már az erkölcs világába emeli a tevékenységet, az ember rendeltetésével állítja vonatkozásba. S a művészet a kifejezés eszközeivel lelki hatást vált ki a szemlélőben, mely az erkölcsi eszméket illetőleg nemesítő vagy romboló lehet.

A szép, bár sajátos lét- és értékkategóriát jelent, nem szakítható el a tökéletestől, a jótól, az igaztól, hanem azokkal meg-egyező abszolút meghatározottságot tüntet fel. Ennek végső oka a skolasztikus bölcsélet szerint Isten, aki amint tökéletességét, igazságát és jóságát, épúgy szépségét is kinyilvánítja műveiben. A középkor keresztény gondolkozása szerint a teremtetett világban megnyilatkozó arány és összhang nyitja meg a művész szemét a szépség látására, s a művész akkor ébred hivatása igazi tudatára, ha a szép elismerést és hódolatot követelő formáiban fölismeri az örök szépség feléje sugárzását. Ezt a meggyőződést a költészet nyelvén fejezi ki a középkori világszemlélet halhatatlan nevű éneke-⁴⁵se, Dante a »Divina Commedia« eme soraiban:

„A bölcsészet, — ki jól megérti
jegyzí többhelyt, hogy a természet útja
honnan vette folyását s merre tért ki.
Isten esze s munkája volt a kútja,
S ki előtt nyitva áll a fizikája,
s figyel: nem sok lapot fordítva tudja,
hogy mi a művészetnek főszabálya:
természetet követni mint tanítvány,
s így a művészet Isten unokája.“

⁴⁵ Pokol 11, 97—104. Babits M. ford.

A DRÁMAÍRÓ*

Irta: Dr. Solt Andor.

Az irodalomtudományi eszmélkedés elsősorban azokkal a kérdésekkel foglalkozik, amelyek az irodalmi emlékek, mindenek előtt az írásművek létezéséből adódnak. Ha azonban a pusztá irodalomismeret köréből fel akarunk emelkedni az irodalomtörténet magasabbrendű világába, akkor figyelembe kell vennünk azt is, hogy az irodalmi alkotás nemcsak objektív eredmény, hanem szubjektív tett. Ennek felismerésében különbözik az irodalomtörténetíró a filológustól: az írásműben nem szöveget, hanem műalkotást lát, amely mögött ott áll és ott él a szerző, a teremtő művész. Itt hajlik át egyúttal a kutatás az esztétika területére is, annak irodalomtörténeti szempontból legfontosabb kérdéscsoportjára: a műalkotás keletkezésének lélektani vizsgálatára.

A drámatörténetíró sem térhet ki ennek a nagyon bonyolult és nehéz feladatnak megoldása elől. A módszertani nehézség abban rejlik, hogy a műalkotás folyamatát alig lehet közös nevezőre hozni. Az irodalomtudomány sokféle tipológiai kísérletet ismer¹, megnyugtató és általánosan érvényes eredményt azonban egyik sem nyújt. Minden író önálló egyéniség, külön világ, mikrokozmosz, egyben tehát önálló probléma is. Az irodalomtörténet e tekintetben mindig indukcióval fog dolgozni: az írói életrajz adataiból állítja össze az alkotó személyiségnek arcképét, s ezt egybevetve az alkotásokkal igyekszik visszakövetkeztetni a műalkotás folyamatára. Bizonyos apriori sémákkal azonban már a vizsgálat kezdeténél rendelkezünk kell. A lélektani folyamatok között, az írói állásfoglalások kimeríthetetlen lehetősége ellenére is, vannak bizonyos tipikus alapformák. Ezekkel tisztában kell lennünk, mert a sajátos csakis az általánoshoz viszonyítva kaphat egyéni reliefet, az egyszerűen rendkívüli értéket csakis a szokványoson tudjuk lemérni.

Mindenek előtt tisztáznunk kell azt a kérdést, van-e egyáltalán külön *drámaírói lelkiség*? Azok, akik a drámában pusztán formát látnak, tagadják a drámaírónak, mint önálló költőtipusnak létezését. Szerintük a drámaíró csak annyiban különbözik a többi műfajok alkotójától, hogy más kifejezési eszközöket használ. A német irodalomtudományban a Scherer-iskola hívei például azt vallották, hogy a költő mintegy szemben áll a lírai, epikai és drámai motívumokkal, s köztük — mint valami szerzőszámraktárban — egyéni tetszés, racionális meggondolás, sőt ötlet és véletlen szerint válogat.²

A műalkotás folyamatának ezt a túlságosan gépies elképzelését az újabb vizsgálódások alapján el kell utasítanunk. A műfaji különbségek okát nem a kidolgozás anyagában, módjában és formájában kell keresnünk, hanem magában a költői élménynek természetében. A költő általában nem logikai mérlegelés alapján dönti el, hogy dalt vagy balladát, regényt vagy drámát írjon. A műfaji különbségek végső oka a költői egyéniség lelki alkatának sajátosságában rejlik, s ha divat, más költők hatása, bizonyos alkalmoszerű külső körülmények befolyásolhatják is a

* Részlet egy drámatörténeti módszertanból.

¹ Összeállításukat, részben kritikájukat ld.: J., Petersen: Die Wissenschaft von der Dichtung. Bd. I. 1939., 334. s. k. 1., azonkívül Mátrai László: Élmény és mű, 1940., 81. s. k. 1.

² V. ö. W. Muschg: Das Dichterporträt in der Literaturgeschichte. Philosophie der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. E. Ermatinger, 1930., 290. l.

költőt elhatározásában, a végső döntés a lélek legmélyéről, legtöbbször tudatalatti rétegekből fakad.³

A művészi alkotás rendkívül bonyolult folyamatában a formálás általában már csak a végső mozzanat. A poéta szó e tekintetben félrevezető. A költő munkája akkor kezdődik, amikor az élet rejtett összefüggései, a végső okok és a legfőbb értékek mintegy villanásszerűen felrévelnek előtte.⁴ Az, ami az átlagos halandó előtt örökre rejtve marad, mert nincs eléggé kifinomult ösztöne, s a mi a tudós számára is csak intuitíve ragadható meg, mert a logikai fogalmak hálójából minduntalan kisiklik, a költő lelki szeme előtt látomásként, tűnő álmokép gyanánt egy pillanatra megmutatkozik: az »élet titka«, egység a sokféleségben, valóság a látszat mögött, szerelem és halál, test és lélek, sors és akarat törvénye. A költői léleknek erre a titokzatos képességére céloz a primitív népek hite, amely a költőt a varázslóval azonosítja, s ezt a »babonát« megerősíti a világ valamennyi nagyköltőjének tanuvallomása: szóhasználatukban próféta, látnok, jós a költőével azonos fogalmak. Shakespeare legalányibb megnyilatkozásának is a szellemekkel cimboráló Prospero alakját szokás tartani — búcsúja a varázslómesterségtől a polgári magánéletbe visszavonuló költő végszava a világot jelentő deszkákról.

De mi az a végső valóság, amit a drámaíró költői látomásában megpillant vagy helyesebben csak megsejt? Kétségtelenül az, hogy az élet küzdelem. Polemos patér pantón: a világ titokzatos erők mérközése. Bár-hová nézzünk is, mindenütt szembenálló ellentétekre bukkanunk, amelyek csakis harcban egyenlítődhetnek ki. A küzdelem a létezés ősfarmája, az élet végső oka, elve és célja, nemcsak fizikai, hanem szellemi vonatkozásban is. Az erkölcsi lét csakis harc árán érhető el: az igazság és a jóság csakis a hazugság, a rossz, a gonosz legyőzésével szerezhető meg. Drámaköltőnek lenni tehát elsősorban világnézetet jelent; persze nem akár-milyet, hanem — a drámai alkotások sajátos természetéből visszakövetkeztetve — azt, amelyet a filozófia abszolút idealizmusnak nevez. Ez a szemlélet ismeri el mind a valóságot, mind a valóságban megnyilatkozó s azon felül álló objektív eszmét, s ennek talajából sarjad az igazi drámai küzdelem az objektív sors és a szubjektív hősiesség között.⁵

A világnézet azonban csak az alaprég — a drámaköltői lelkület másik sajátos jegye az a mód, ahogyan erre a filozófiai irányú, de ösztönös megismerésre válaszol. A drámaköltőn először is nagyon heves érzelmi megindultság veszi erőt. Közvetlen valóságnak érzi a küzdelmet; számára az erők összecsapása nem távoli esemény, nem a multban lejátszódott egyszeri érdekes történet, mint például az epikus számára, hanem élő és égető valóság. A drámaíró annyira átéli a küzdelmet, hogy akarva, nem akarva maga is belesodródik; nemcsak szemlélője, hanem egyben szereplője is lesz a harcnak. Ez magyarázza meg a drámaköltőre jellemző *színészi és lírai magatartást*.

A drámaköltő színészi magatartásán nem a színpadon kibontakozó valóságos játékképességét értjük. Shakespeare, Molière, Katona József nem azért klasszikus drámaírók, mert egyúttal színészek is voltak. Lessingnek a művészi alkotás szellemi és technikai részét szétválasztó paradoxonja — Oder meinen Sie, Prinz, dass Raphael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden? (Emilia Galotti) — ezen a területen is érvényes: Shakespeare drámaköltő lett volna színészi gyakorlat nélkül is. A drámaköltő színészi magatartása a szereplő személyekkel való azonosulást jelenti. A dráma-

³ V. ö. P. Van Tieghem: La question des genres littéraires. Helicon I. 1—3. 95. s. k. 1.

⁴ E. Ermatinger: Das dichterische Kunstwerk. 2. kiad. 1923., 29. 1.

⁵ M. Wundt: Literaturwissenschaft und Weltanschauungslehre. Philosophie der Literaturwissenschaft, id. kiad., 417. 1.

íróban is, mint minden emberben, szunnyadnak bizonyos mimuszi ösztönök. Ezeket is életre kelti a küzdelem látomása, de a költő alakjait ruházza fel velük, akikkel, ha csak képzeletben is, együtt játszik. Drámaköltőnek és drámahősnek erre az azonosságára utalt már Katona József is sokat emlegetett kijelentésével a Tudományos Gyűjteményben: »En vagyok Bánk — én Feliczán...« Hasonlóképpen nyilatkozott egy modern német drámaíró, Wilhelm Scholz, amikor munkásságának egyik mozzanatául a hősökkel és szenvedélyeikkel való azonosulást jelölte meg.⁶

Es éppen ez a beleélés jogosít fel minket arra, hogy a drámaköltőt bizonyos értelemben lírikusnak nevezzük. A poétikai elmélkedés kezdete óta a líra, az epika és a dráma területére szokás felosztani a költészetet. Ezenkívül különbséget teszünk belvilági és külvilági költészet között és az elbeszélő, meg a drámai költészetet ez utóbbihoz számítjuk, mert mindkettőjük eseményeket, fizikai történetet ábrázolnak. Ez a közös vonás azt a látszatot kelti, mintha epikus és drámaíró között közelebbi rokonság lenne, mint kettejük és a lírikus között. Az írói magatartást azonban elsősorban a szándék dönti el. Az írói temperamentum tekintetében szemlélő és cselekvő természetet különböztethetünk meg, s kétségtelen, hogy a drámaköltő az utóbbi tipushoz tartozik: nem tétlen nézője az eseményeknek, hanem »cselekvő izgalmak« a drámai személyek akciójában robban ki tettekké. S éppen ezen a ponton, a lélek belső feszültsége s ennek levezetése tekintetében kerül drámaköltő és lírikus egymás mellé, éles ellentétben az »epikus nyugalommal«. Az írói típusokkal foglalkozó lélektani fejtegetések egyhangúlag rámutatnak a drámaköltő aktívizmusára, s ezt a megállapítást az egyes konkrét esetekben az írói életrajzok bőségesen igazolják. A dráma az igazi költő számára tett és vallomás az élet erkölcsi, politikai vagy művészi kérdéseivel kapcsolatban. Ermatinger a lázasan lobogó Kleist Henrik alakjában látja a jellegzetes drámaköltőt, s még azt az állítást is megkockáztatja, hogy a drámai tehetség ritkán éri el az öregkort, mert a belső tűz, a szenvedély magas hőfoka gyorsabban emésztí el.⁷ A mi irodalomtörténetünkben régebben Petőfiről terjedt el az a vélemény, hogy lírai hevültsége távol áll a dráma »objektív nyugalmától«; Horváth János azonban megmutatta, hogy Petőfi lírája formában is, tartalomban is mennyire drámai — éppen az ő költeményei a legcsattanósabb példák arra, hogy van egy fajta kifelé ható líraiság, amely egy töről fakad a drámaisággal és vele a cselekvés szándékában teljesen azonos.

Ahhoz, hogy az író cselekvési szándéka műalkotásban öltön testet, elsősorban a képzelet munkájára van szükség. E tekintetben is színésznek mondható a drámaíró magatartása. A színész feladata az emberformálás és erre irányul a drámaíró képzelete is. A színésztől elvárjuk, hogy életre keltse a költő művét; a jó színész a sorok között olvas.⁸ De a tétel fordítva is érvényes: a drámaíró igyekszik olyan szöveget írni, amelynek sorai közt lesz mit olvasnia a színésznek. Az igazi drámaíró mindig számíthat a színész kiegészítő munkájára⁹ és a képzeletnek ez a sajátos, a kiegészítést mintegy feltételező és felhasználó módja különbözteti meg a drámaírói alakformálást az epikus ábrázolástól. A drámaíró képzelete mintegy kettős síkon mozog: a költészetén — ezt szuverénül teremti — és a színpadén, amelynek törvényei, tér- és időbeli hatáskörök irányítják, egyben korlátozzák. A drámaíró képzeletét állandóan szabályozzák a színpadi illúziókeltés körülményei — ezért mondhatjuk azt, hogy míg a lírikusnak nyelvfantáziája van (képeket és hangzatokat alkot, amelyek lelki állapotát tükrözik), az epikusnak mesealkotó és mesemondó képzelete, addig a drámaírót a *színpadi képzelet* jellemzi. Erre vonatkozik F. de

⁶ Zeitschrift für Aesthetik Bd. IX. 176. s. k. 1.

⁷ Id. m. 24—25. l.

⁸ Hevesi Sándor: Színház. 1938., 37. l.

⁹ Fr. Th. Vischer: Aesthetik. Bd. III. §. 921.

Curel vallomása: drámaírói munkájának kezdeti állapota után már nem teremti hanem nézi a darab lejátszódását egy képzeletbeli színpadon; úgy tűnik neki, hogy a személyek mintegy maguktól beszélnek és viselkednek, s ő mint valami gyorsíró csak lejegyzí szavaikat.¹⁰

A »színpad« azonban meglehetősen bonyolult, többszörösen összetett jelenség; egyénenként és esetenként mást-mást látunk meg rajta, mást-mást tartunk fontosnak. Ennek megfelelően a színpadi képzeletnek is többféle változata lehetséges. A drámaíró *alakfantáziáját* érdekesen példázza Szigligeti Ede *Diocletian* c. drámájának (1855) kézirata, a drámaírói műhelytitkoknak egyik klasszikus példája. Szigligeti úgy fogott a dráma megkomponálásához, hogy először kiírta forrásából, E. Gibbon történeti munkájából a cselekvény tárgyául szolgáló eseményt. A szöveget azonban helyenként utalások szakítják meg, amelyek az éppen szóbanforgó személyek külsejére, maszkjára, ruházatára, színpadi nyelven figurinjére vonatkoznak. Vagyis Gibbon elbeszélésének másolása közben már működni kezdett Szigligeti képzelete, még pedig úgy, hogy lelki szeme előtt megjelent a forrásműben említett személy színpadi alakja. S kétségtelen, hogy ez az első benyomás döntően befolyásolta mind a cselekvény, mind a jellem kiformálását. Szigligeti *alakfantáziája* mellett egyébként egy életrajzi adat is szolgál: még diákkorában is bábukkal játszott, volt vagy 16 darab játékbabája, ezeket öltöztette és »szerepeltette« egy magafestett színpadi háttér előtt. Szigligetiéhez hasonló *alakfantáziával* magyarázhatjuk Katona József »idézteit« a *Bánk bánban*.¹¹ Amikor Veit Weber regényeinek egyes helyeit szereplőinek szájába adja, képzeletében meglátta azt a lehetőséget, hogy az illető részlet a színpadon valamelyik személy egy bizonyos helyzetben hatással elmondja.

A *Bánk bánból* azonban Katona József *játékfantáziájára* is következtethetünk. Bánk és Tiborc remek kettőse a harmadik felvonásban csakis úgy keletkezhetett, hogy Katona együtt látta őket képzeletében a színpadon ágálni és Tiborc panaszát kontrapunktikus szólamvezetéssel a bán szenvedélyes tépelődéséhez komponálta. Valójában minden lélektanilag megalapozott drámai cselekvény feltételezi a színpadi játékhelyzet elképzelését; e nélkül a drámai szó és a drámai tett sohasem válik szerves egységgé, a beszéd üres fecsegés, a mozdulat értelmetlen handabandázás lesz. Az *alakfantázia* tehát nem pótolhatja a *játékfantáziát*, mindössze arról lehet szó, hogy melyiket kell elsőleges és a kidolgozás minőségére döntő jellegűnek tekintenünk. Az is lehetséges, hogy a kétféle látásmód együttesen jelentkezik; ennek egyik további változata az, hogy az író nemcsak egyes vagy csoportos személyeket, hanem a színpad teljes egészét éli át képzeletében. Ilyenkor a dikció és az akció legszorosabban kapcsolódik a színház gépezetéhez: a diszlethez, a zenéhez, a fény- és tömeghatáshoz. Ezt a fantáziatípust *rendezőinek* nevezhetjük; jellegzetes terméke a melodráma (népszínmű, látványosság, operett, stb.), magasabb fokon az ú. n. Gesamtkunstwerk.

A drámaköltőnek az a magasrendű típusa, amelyről eddig szoltunk, a történelem folyamán csak nagyon ritkán bontakozott ki a maga teljes egészében. A világirodalom sokezer drámaírója között aránylag kevés az igazi költő — számolnunk kell tehát egy másfajta lelkiséggel is. Már a különféle drámai műfajok alkati eltérése is sejteti, hogy időnk folyamán a drámaírónak többféle típusa alakult ki. Egy történeti tragédia és egy zenés bohózat között olyan óriási ür tátong, hogy minden körülmények között egy egészen más írói magatartást kell feltételeznünk az egyik és a másik esetben.

¹⁰ Kornis Gyula: A lelki élet. II. köt. 1918., 436. l.

¹¹ Waldapfel József: Idézetek a Bánk bánban. Irodalomtörténeti dolgozatok Császár Elemér 60. születésnapjára. 1934., 221. s k. l.

Jellegbeli különbségekre utal már a mindennapi szóhasználat is, amikor hol a drámaíró (drámaköltő), hol a színdarabíró (színműíró, színpadi szerző) megjelölést használja. Efféle megkülönböztetés — a költészet egész területére vonatkoztatva — az irodalomtudományban is szokásos; Ermatinger pl. élesen elválasztja a költőt az írótól.¹² Amaz átéli én és világ kettősségét, s ebből fakad, mint új élet, a mű; az író viszont csak a létező és a megtörtént dolgokat ábrázolja. Nem alkotja újra a világot, hanem másolja, nincsenek élményei a fentebb jelzett formában, csak megfigyelései — nem lángész, csak tehetség.

Kérdés, hogy a költő-író fogalom pár azonosítható-e a drámaköltő-színpadi szerző típusával? Előző fejtegetéseink után nem kétséges, hogy a költő-drámaköltő egy kategóriába tartozik; bonyolultabb probléma a másik kettőnek azonossága, elsősorban a színpadi szerző fogalmának többértéksége miatt.

Színpadi szerzőn értjük általában azt a drámaíró, akinek alkotó tevékenységét a színház, még pedig mindig egy meghatározott, valóságos színház irányítja. Idetartozik mindennekelőtt az egyes színházak szolgálatában álló ú. n. házi szerző. A színház nemcsak »Thália temploma«, a »múzsák csarnoka«, »Melpomene hajléka«, ahogy romantikus eufémizmussal szokták jelölni, hanem szórakoztató üzem, gazdasági vállalkozás, kalkulációval, kettős könyvvitellet és vagyonmérleggel az évad végén. Műsorszükségletének csak egy kis töredékét tudja a költészet kielégíteni, a többit a színház szellemi és gazdasági helyzete által irányított irodalmi termelésnek kell kipótolnia. A színházi kultúra kezdeti korszakaiban értelmesebb színészek vállalkoztak arra a feladatra, hogy a napi szükséglet fedezése céljából idegen színdarabokat átdolgozzanak, esetleg több különbözőt egy új egésszé gyúrjanak. Ez a tevékenység idővel önálló foglalkozássá fejlődött. A modern nagyvárosi színházak állandó kapcsolatban állnak a divatos szerzőkkel, akik előzetes utasítás szerint, megrendelésre szállítják a darabot. A házi szerző olykor nem is író, csak ügyes dramaturg (rendező), s más ötletét, regényét vagy novelláját dramatizálja. Máskor meg az a helyzet, hogy a szerzőnek van egy jó ötlete, ezzel felkeresi a színházigazgatót, s kettejük beszélgetéséből, tanácskozásából alakul ki a színház legközelebbi »újdonsága«. Mindkét esetben az a lényeg, hogy a szerző képzeletét megköti a színház részéről kíváncsúnak jelentett előadási stílus. Ennek a lehetőségnek egyik változata az, amikor színészek vagy színésznők »testére írják« a darabokat, egy másik pedig, amikor valamilyen ünnepi alkalom sugallja a drámát.

Egy ilyen házi szerző műhelyébe enged bepillantást Bókay Jánosnak vallomásszerű beszámolója. A *Feleség és Első szerelem* c. darabjaival kapcsolatban írja: »Mind a két darabomban nagyon sokat bízok a színészre. Ez szerintem a színpadi irodalom. Élő hangszere, a színészre hangszereli minden igazi színpadi író a mondanivalóját. Mielőtt leülök színdarabot írni, előbb megkeresem a szereposztásomat. Megállapodom a színházzal, megbeszélem a szerepeket a színészekkel és csak miután megtaláltam a szerintem legideálisabb szereposztást, merem megírni a darabot... És maga a színdarab is úgy születik bennem. Látok, hallok valahol egy színészt, akinek mozdulatai, a hangja ismeretlen emberi titkokat árul el nekem: rajta keresztül látom meg a problémát, amely köré a darab jegecsedik. Ha Bajor Gizi nincs, sohasem írom meg a *Feleséget*...«¹³

Az irodalomtörténetnek a házi szerzőhöz a legtöbb esetben nincs sok köze. Ő a színházi üzem alkalmazottja, s mint ilyen zsold ellenében éppen arról mond le, ami a tudományos kutatást legjobban érdekli: egyéniségé-

¹² Koszorú. Új folyam, 1940. VI. köt. 3. sz.

¹³ Id. m. 38. s. k. 1.

nek szabad kibontakozásáról. Az irodalomtörténet legfeljebb mint tömegjelenséget tartja a házi szerzőket számon — csoportos fellépésük ugyanis jellegzetes tünete a színházi-irodalmi kultúrának.

A színházi szerző fogalmát nem szabad azonban minden esetben pejorativ értelemben használnunk. Van egy egész sereg színpadi szerző, akinek magasabb célkitűzése is volt annál, hogy *csak* műsordarabot írjon. Az iskola-drámák szerzetesirői nevelő tevékenységet fejtettek ki; Sziglieti Ede és társai a 40-es években a magyarsítás szolgálatában írták színszerű darabjaikat. Nem lehet minden színpadi szerzőt egy kategóriába sorolni az alkalom-parancsolta szükségből vagy az írói jövedelem reményében tollatforgató házi szerzőkkel. Aki közvetlenül a színházi előadás számára ír, még nem okvetlenül számító üzletember vagy pályáján elakadt drámaköltő. A színpadi szerző nem mennyiségileg kevesebb a drámaköltőnél, hanem minőségileg különböző írótypus.

Hevesi Sándor szerint a színpadi szerzőt főleg a mesterségbeli tudás, az ú. n. drámaírói technika biztos kezelése jellemzi.¹⁴ A drámai technika a darab színszerűsítésének módja, azoknak a fogásoknak és gyakorlati szabályoknak összessége, amelyek a dráma közönségsikerét és színpadi használhatóságát biztosítják. Kétségtelen, hogy technika nélkül nincs színpadi szerző — drámaköltő sem —, de hiába minden mesterségbeli ismeret, ha nincs alkalmas meseanyag, amelyet az eltanult technika szerint dramatizálni lehetne. A színházi mesterember, a házi szerző másoktól kölcsönzi a nyersanyagot, esetleg saját novelláját vagy regényét dolgozza fel a színpad számára — a színpadi szerző sohasem veszi másodkézből a történetet, az ő munkája már a téma megragadásával kezdődik. A színpadi szerzőnek épen az az élménye, hogy egy meséről felismeri annak drámai használhatóságát, még pedig a legtágabb értelemben: képzelete nemcsak a játékra, a rendezésre, stb. irányul, hanem a közönség várható magatartására is. Ha a drámaköltőt a színészi magatartás jellemzi, őt a nézővel való azonosulásról ismerhetjük fel. E tekintetben különleges érzéke van, amelynek segítségével megtalálja a kapcsolatot a közönséghez; az életet ő is úgy éli át, mint a névtelen átlag-színházlátogató. Ezt pedig mindig a jelen érdekli — még történeti drámában is a korszerű vonatkozásokat keresi —, következőleg a színpadi szerző drámáját is a korszerűség jellemzi. Az ő darabjaiból sem hiányzik az eszmei háttér, a cselekmény szimbolikájából kibontakozó gondolati tartalom, de a problémákat a napi események szolgáltatják, s megoldásuk is a »korszellem« jegyében történik. Ebből a szempontból valóban azonos az Ermatinger-féle író a színpadi szerző típusával: az élet alakítja őt, nem ő az életet.

Mindent egybevetve tehát, megállapíthatjuk, hogy a drámaírónak három típusa van: drámaköltő, színpadi szerző és házi szerző. Ez a megkülönböztetése teljes összhangban áll a drámai alkat típusaival: a drámaköltő színiköltészeti és szavalódrámában nyilatkozik meg, a színpadi szerző világa a szerepdráma, míg a házi szerző színszerű drámák gyártásával foglalkozó irodalmi kis- vagy nagyiparos.

¹⁴ Id. m. 46. s k. 1.

SZEMLE

BÖHM POSZTHUMUSZ ESZTÉTIKÁJA

(Böhm Károly: *Az aesthetikai érték tana. Az ember és világa VI. kötet. Sajtó alá rendezte Málnási Bartók György. Kiadta az Országos Evangélikus Tanáregyesület. Budapest. 1942. Scholtz Testvérek bizománya. 344 l.*)

Addig is, míg a rendkívül sokrétegű mű gazdag eredményei folyóiratunk hasábjain részletproblémák teljességében kibontakozhatnak, nem mulaszthatjuk el, hogy ne adjunk kifejezést annak az ünnepi érzésnek, amely a Magyar Esztétikai Társaságot eltölti, hogy negyven évi késéssel bár, de végre napvilágot látott annak a mesternek az önálló esztétikája, aki bölcselete általános részével is esztétikai iskolát teremtett, jelentősebbnél-jelentősebb értekezések egész sorát sugallva. Az Országos Evangélikus Tanáregyesület jóvoltából, amelynek kebelében volt középiskolai tanár, mielőtt a kolozsvári egyetem bölcséleti tanszékét elfoglalta volna, s legszerencsésebb formában, Málnási Bartók György, a hűséges, beavatott tanítvány, gondozásában, jelenhetett meg végleges nyomtatott szövegben. Így a jövőt nem terheli olyan feladat, mint a Schleiermacher-esztétika közreadásánál, amelynek első, előadásjegyzetekre támaszkodó, teljesen hibás képet adó Lomnatzsch-féle kiadása után majd egy századdal kellett az eredeti kézirat alapján az újrakiadás feladatával megbirkózni.

Böhm kézírásának a megfejtése így sem lehetett könnyű; sokrétegű, eleven, a gondolat mozgását követő a stílus. A merész kanyargó mondatok, az adatok, vonatkozások, nevek, sajátosságok egyéni és műkifejezések zsúfoltsága nyomot kellett, hogy hagyjon a kézíráson, helyenként pedig rövidítésekre kellett, hogy vezessen; annál is inkább, mert a szöveg jó része előadásjegyzeteknek készült. Az eredeti lendületéből, a nem egyszer egészen egyéni, szabad teremtés bélyegét magán viselő, de mégis pontos, árnyalatnyi megkülönböztetésekre törekvő kifejezésekéből nem ment semmi veszendőbe. A szöveg mindenütt világos, kerek, ép, következetes.

Talán az eddig megjelent kötetek között ez öleli fel a legnagyobb anyagot, s kísérel meg leggazdagabb idegen gondolati 'rincset a saját rendszer élő szintézisébe beolvasztani. A hatalmas küzdelem nyoma rajta van a szerkesztésen, mondatfűzésen. Böhm mindig eleven stílusa rendszere e részében éri el a közvetlenség legnagyobb fokát. De kritikai keménysége és egyben konkrét világossága is itt legnagyobb fokú. Valóban káprázatos anyag kapcsolódik be általa a magyar esztétikai élet vérkeringésébe. Éspedig nem a hűvös, descriptív közlésmód unalmas érdektelen hangján, hanem a küzdés, feldolgozás izgalmas, érdekfeszítő módján. Mindaz, ami eddig holt, amorf anyagnak terhelte a magyar esztétikai köztudatot a pozitívizmus korából — elemző lélektan vagy biológizmus — most felszívódva, feldolgozva lehet része. Böhm rendszerének egyetlen része sem támaszkodik ilyen mértékben történelmi előzményekre. Filozófiai alapmeglátásai e részben a szaktudományi eredményeken mérődhetnek le, vizsgálhatnak és ezek viszont azoktól kaphatják meg értelmezésüket. Ha Baeumler felfedezi, hogy az esztétikai és a történelmi érzék nem véletlenül születnek meg együtt a XVIII. század végén s a kettő között mély, bensőséges kapcsolat van, a történelmi és esztétikai szemlélet a történelmi individualitás öntudatosítása s ha viszont az esztétikát mégis a

konkrét, koroktól független értéktanácsadónak, minden korra alkalmas értékmeghatározónak érezzük: nem tarthatjuk véletlennek, hogy Böhm rendszere egyetlen részében sem küzd annyira a problematikátörténet, a történeti érzék az értékmegalapozással, mint itt, illetve nem kísérli meg egybeült ilyen mértékben ezek szintézisét. Böhm már Axiológiája esztétikai vonatkozású részeiben is jelét adta, hogy tudatában van e problémának. Itt a művészetek felosztásának psicho-historico-genetikai és mégis értékhangsúlyokban gazdag levezetése a gyakorlati megoldásra ad példát. S ha az evolucionizmus korának gyermeke is és egyben a pozitívizmusé is, tud mindkettővel szemben távolságot tartani, kritikai álláspontra helyezkedni.

De nemcsak az teszi posztthumusz esztétikáját kora túlélésére képessé, hanem olyan mély és egyszerű módszertani belátások is, amelyek a fenomenológiai értékelméletben megnyílt esztétikai belátásnak sajátjai. Így például, hogy a szép és a művészi előtt az esztétikum meghatározásából kell kiindulni; vagy hogy az »esztétikai szemlélet« lényegjegyeinek feltárása az esztétika egyik legfőbb feladata; valamint az a meggyőződés is, hogy az esztétikának nem az a feladata, hogy végső eredményekkel és megoldásokkal kecsegtessen, hanem mindenekelőtt bevezetésnek kell lennie, bevezetésnek a nagy összefüggésekbe.

Külön figyelmet érdemel minden mozzanatnak értékszemponttal átítottsága, a konkrét példák eredeti, meggyőző értelmezése, valamint az az életközelség és természetes melegség, amellyel a köztudatban a szellem-bölcsélet és szubjektív idealizmus magyar képviselőjeként élő filozófus a természeti szépet, a biológiai szépséget, a mozdulatok báját szervesen belevonja rendszerébe.

A »posztthumusz mű« e tekintetben is példát mutat és feladatot ad fel a jövőnek. Nem legkisebb tanulsága, hogy az esztétika, ha erősen rajta is van kora bélyege, mindenkor a múlt eredményein kell, hogy épüljön, viszont elevenen hathat a jövőbe is. Reméljük, hogy a kötetet nyomon követheti a nagy magyar filozófus gazdag esztétikai hagyatéka további közzététele, s ugyancsak mód nyílik Jánosi Béla körülbelül ugyanezen probléma-anyagot más, de szintén önálló szempontból feldolgozó kötete kinyomatására is. Mikor a jelenben kutatunk tehetségek után, hiba lenne a magyar múlt ilyen kipróbált értékforrásait, amelyek egyben a jövő forrásai is, betemetve hagyni. A magyar esztétika nemzeti szempontból oly fontos ügyének, amelyet már-már cserben hagytak az élők, siessenek segítségére a halhatatlan életű holtak.

B. J. L.

A HANGULAT

(Willi Perpeet: *Kierkegaard und die Frage nach einer Aesthetik der Gegenwart*. Halle Saale 1940. 284. l. — Otto Friedrich Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt, 1941. 224. l.)

1.

A hangulat az a középponti fogalom, amelyben fenomenológiai érték-esztétika, exisztenciálfilozófia, struktúrlélektan találkoznak. Aki az esztétikai problematika alakulását figyeli, leginkább rajta kell, hogy tartsa a szemét. Rajta keresztül tisztázódhatik, miként lehet létfeltáró és egyben egyéniségalakító a művészi értékélmény, amely lényegében értékevidenciajú egyéni hangulatalakítás. Odebrecht tisztázta, hogy a lélektan szétfolyó jellegű, határozatlan körvonalú hangulatélményével szemben az

esztétikait a meghatározottság jellemzi. Most *Willi Perpeet*, minden jel szerint Odebrecht közvetlen tanítványa. Kierkegaardnak, a szép látszatokban megragadó német idealista esztétikával szemben az egzisztencialitás kérdését felvető dán filozófusnak a hangulatértelmezéséből kiindulva, az egzisztenciálfilozófia hangulatértelmezése (Heidegger, Becker) keresztül haladva, köt ki Odebrechtnél. Tehát kész, eleve megadott eredmények felé halad: útja inkább módszertani tanulságokban gazdag, semmint, hogy valóban előkészítője lenne az eleve jólismert eredményeknek; valószínűleg ezeknek vissza, a múltba vetett fényénél pillantotta meg így, új színben, a múlt összefüggéseit.

Kierkegaard felléptéig az »esztétikai« ontológiai tekintetben két létforma között volt kifesztítve: a szellemi ideák vagy ősképek örök szférája és az anyagi, érzéki véges rétege között; ebben az antiktól átvett világstruktúrafelfogásban két lehetséges meghatározása van a művésztípusnak és a szépségnek: a műalkotás vagy az ősképek puszta lenyomata és akkor allegória; vagy az empirikus réteg puszta banalitásának degradálódása s akkor szimbolikum. Az abszolútum más volt ugyan a német idealizmusban, mint az antikban, de az antik ontológiából átvett fogalmakkal konstruálódott; mint amilyenek az ideák, érzéki formák. Előtte az esztétika ezzel az antikéval csupán módosító ontológiával élt. Kierkegaard történelmi jelentősége, hogy szétverte az esztétika régi ontológiáját, legalább formálisan, ha végső eredményben negatív is. — »Ha nem is terminológiájában, de lényegében elvégezte a logikai ontológia átalakítását: egzisztenciális ontológiává. Csupán a terminológia megalkotása maradt Heideggerre.« Ami esztétikai teljesítményét illeti, kimutatja az idealista esztétika csődjét: annak értelmezésében az »esztétikai« a valóság lenyomata csupán s »az esztétikus komolysága látszatkomolysággá lelepleződik le«. — Ha Kierkegaard konkrét művészetelméletét nézzük, az nagyon szegényes és csekély; túlságosan romantikus esztéta ahhoz, hogy az egyes művészetek törvényszerűségébe bepillantást engedhetne. Egész más természetű a művészetfilozófiai teljesítménye: az esztétikait nemcsak lényege végső határáig vezeti, kényszeríti, hanem egészen új ontológikus megalapozást ad neki. Perpeet szerint: feltámasztja azt az igényt, amelyet azután a hangulat-alakítottság létfeltáró jelentségét valló, többé már nem az eszmény és az érzéki valóság kettősségéről beszélő, hanem a létet az alakításban hangulatilag megragadó fenomenológiai értékesztétikai művészetfelfogás teljesít be, old meg.

S itt kell, hogy szó kerüljön a hangulat Kierkegaard-féle, de egyben Heidegger-féle egzisztenciális értelmezéséről is, hogy ennek az esztétikai hangulatfogalomnak a helye, jelentősége igazolható legyen.

Kierkegaard volt az első, aki a hangulat ontológiai feltáró jelentőségére figyelmeztetett. Amikor az embert olyanként határozza meg, mint amely »egy bizonyos meghatározottság egy bizonyos meghatározott létben«, a létezés annak a létezőnek a problémájává teszi, aki »én vagyok«. Ez nem lehet tárgyi élményként, gondolkodás által megismerni, — hanem csupán állapotélményként. »Nem tárgyként lelen itt magamat, hanem egyszerűen így« és úgy« találom magamat.« Így tehát az éni létezés első lényegmeghatározója, hogy ilyen és ilyen meghatározottság és nem ilyenek és ilyenek látszó ideális lényeg. Annak számára tehát, aki ontológiailag az emberről és világról valamit ki akar mondani, a hangulat eredetibb tapasztalásmód, mint az elvont gondolkodás. Ennek következtében természetesen a hangulat egyénfölkötti jelentőségű és nem pedig egyéni szeszélye ennek vagy annak az embernek. Nem is ünnepi szentimentális hangulatbanlevés a szürke, hangulatlan átlag-mindennapiság ellentétéként. Általános kognitív funkciójellege van, mert ismereti korrelátuma az éni egyéni lét »itt«-je, jelene. Kierkegaard szerint a létben akkor vagyok csupán, ha magamat meghatározom, a hangulatban azonban van valami nem-én általi meghatározottság. A hangulat szerinte

olyan, mint Afrika négerfolyói, senki sem ismeri eredetüket, se eltűnésüket, csak folyásuk ismeretes. A hangulatnak épp az az objektív, létfeltáró, megvilágító funkciója, hogy az embersorssal megtapasztaltatja a sötétbe, a megmagyarázhatatlanba vetettséget. Hangulatoknak kiszolgáltatva lenni annyit jelent, saját léte föltételeit nem tartani többé kézben: »Nem vagyok ura többé életemnek! csupán egyike vagyok a sok fonálnak, amelyből az élet szövődik.« Perpeet utal arra, hogy Kierkegaard »hangulat«-a megegyezik Heidegger létbevetettséget jelentő hangulatfogalmával. Megjegyzi, hogy Kierkegaarnál a hangulat az élvezet rezonanciája is a személyiségben, amint az élvezet maga a környező világnak a személyiségre tett reakciójából áll elő. Minden gyönyör titka, hogy a pillanatban abszolút legyen, és mennél jobban feldereng a személyiség a hangulatban, annál inkább a percben él az egyéniség; és ez az adaequat kifejezés az esztétikai létezés számára: a percben van és nem az ismétlés, az ismételhetőség pillanatában, ami által a lét és idő összefüggő tartama keletkezik.

Méltán kérdezi ezek után maga Perpeet is, hogy az esztétika újramegalapozásának igénye hogyan egyeztethető össze Kierkegaard művészetmegvetésével. Ha Odebrecht kényszerítve érzi magát, hogy az egzisztenciál-filozófiai gondolkodástól megtagadja az esztétikai megragadásának lehetőségét, hogyan remélhető az egzisztenciálfilozófia megalapítójától az esztétika újramegalapozása. Eltekintve azonban attól, hogy egyrészt lemérhető rajta a koráig kibontakozott problematika, másrészt téves felfogás lenne azt hinni, hogy az esztétikai, etikai és a kereszténység elsőségéről folyik gondolatvilágában a küzdelem. Nem: a »kategorialis eidetika és az egzisztenciális ontológia« ütköznek meg benne. »Kierkegaard az esztétikai utáni kutatásban hordozta ki ezt a problémát s hogy ezen a területen hordozta ki, az nem lehet véletlen: a művészet-filozófia így lesz újra a filozófia igazi szerve.« Azaz más szavakkal: Kierkegaard művészetkritikája nem a művészetten, mint olyanon, hanem az idealisztikus esztétikán, mint a tradicionális metafizika valódi szervén fejlődik ki. Ha ennek el kellett buknia, el kell a régi esztétikának is. »Mert a lét új értelmezésének felvetése, keresése, egyben az esztétika új értelmének keresése is. Igen, Kierkegaard lemondása a művésziről alapjában sóvárgás annak helyes értelmezése után.«

Amikor Odebrecht azt követeli, hogy a művészi értékélménynek a tárgyi érzést körülözlő, körüllebegő én-tudat teljes érzését kell a maga határozatlan hangulati színezettségéből teremtetni szintézis által alakításhoz segíteni, csendül fel a művészet egzisztenciális jelentőségének létmegalapozása. Kierkegaard és Heidegger is a lét első adottságaként említik a totális érzést, a bizonyos módon hangoltságot. Ezt a náluk nem én-szerű, hanem valahonnan meghatározottságot, amely a hangulatban jelentkezik, saját meghatározottsághoz kell segíteni, csupán akkor lesz a létbe vetettség tehetetlenségéből a létmegalapozás tehetsége, képessége. »Az élet virága csak az esztétikai létben jut kifejezésre, mert az élet benne önmaga urává lesz.« A művészet új értelmezésének igényét Kierkegaard művészzettelen, teoretikus világából hozza le Perpeet, jobban mondva találja meg Odebrecht megoldásaiban. Legfeljebb a saját szavaival így fogalmazza meg: »értelme a sokat emlegetett katharziszban van, amely nem egyéb, mint az önmagává levés mélység-személyiség-aktusában végbemenő immanens emberi létmegalapozás.« — Igen érdekes, Odebrecht eredményein túlhaladó, — némileg Fritz Kaufmann szellemében, — amikor mint az énmegvalósítás művészi folyamatával rokonfolyamatra, a szerelmi érzésre utal. Ezt illetően szabadjon itt a probléma illetően alakulásának szükségképiségre és természetességére megemlíteni, hogy amikor megpróbáltuk a magunk részéről Odebrecht eredményeit Az esztétika autonómia-kérdése értekezésünkben kiegészíteni, ez hasonló szellemben történt.

Míg Perpeet Kierkegaard létmagyarázatából kiindulva a jelen esztétikájának, a létfeltáró esztétikának a kérdéseire keresve feleletet, foglalkozik a hangulat fogalmának létfeltáró művészi jelentőségével, *Otto Friedrich Bollnow* a filozófiai antropológia alapproblémáiból kiindulva keresi, hogy a »hangulatoknak« mennyiben lehet ilyen létfeltáró jelleget tulajdonítani. A filozófiai antropológiai cél arra kötelezi, hogy ne érje be egyetlen hangulati típusnak az elemzésével, mint Heidegger, hanem lehető sokféle hangulat elemzéséből jusson az ember ontológiájához. Az ember lelki életének alapját az életérzések vagy hangulatok adják. Ezek a legegyszerűbb és legeredetibb formák, amelyekben az emberi élet önmagának, és pedig mindenkor már egy bizonyos színezettséggel, egy bizonyos értékeléssel és állásfoglalással, tudatára jut. Utal arra, hogy a hangulat zenei kifejezés átvitele lelki kerületre. A külső és a belvilág, a lélek és a test összhangja; Carus szerint a tudattalan tudatosulása. Hivatkozik Kruegerre, aki szerint az élményegész törvénye alapján egy hangulat sükketté, vakká tesz az élet más oldalai iránt s „a valóban szomorút szinte lehetetlen vigasztalni és aki fenyegetve érzi magát, annak az egész világ fenyegető». A hangulatok változékonysága ellenére vannak alaphangulatok, vagy élethangulatok; mint Heidegger mondja: a lét eleve meghatározott. — A hangulatoknak csak ellenhangulatokkal lehetünk uraivá. Heidegger egész filozófiája alapját egyetlen hangulat, a szorongás, elemzésére építi fel. Ennek megfelelője azután a gond, amelyből kiindulólág a világ praktikus egyéni érdek kutatási anyagaként s nem önmagából értetődik meg. A heideggeri pontszerű pillanatok egyikéből a másikba nem vezet híd, kizárják az időbeli fejlődés hordozottságának állandóságát. Bollnow utal arra, hogy van a valóságnak egy más élménye és ezzel az idő más struktúrája, amelyen nem a pillanat pontszerűségét éljük meg, hanem ez a kiélezettség eltűnik: a boldog pillanat, ahol az idő eltűnni látszik a mozdulatlan jelenben. Nietzsche »nagy delé«-nek Proust »elveszett és megtalált idejé«-nek kiváltságos vallomásait használja fel, vizsgálja, utalva a művészileg megformált vallomások egyértelműségének előnyére a mindennapi élet bizonytalan megfigyelésű és megfogalmazású vallomásaival szemben. Szóval nem értékszempontrú feldolgozáson keresztül, hanem pszichológiai adalékként, tartalmilag dolgozza fel a művészi anyagát. Igaz, hogy ezt a tartalmi felhasználást rendkívül körülményesen tisztázza módszertanilag. Így gondol arra, hogy bizonyára felmerül ezekkel a példákkal szemben, hogy csak bizonyos felfokozott kivételes állapotokról van bennük szó, amelyek, mint ilyenek, alkalmatlannak arra, hogy az élet általános lényegéről felvilágosítást adjanak. Ami a jelzett példák betegségét illeti, ezt kiküszöbölhetőnek véli azáltal, hogy igen különböző természetű példákból vonja le általános megfigyeléseit s hogy az egészséges lelkiélet eseteivel ellenőrzi őket. Elismeri, még akkor is fennáll az a lehetőség, hogy kivételes esetek és annyira kiemelkedők, hogy az élet átlaga számára nem használhatók. Erre azzal felel, hogy ezek a kivételes esetek, ha ki is emelkednek az élet egészéből, visszahatnak rá és épp az ilyen kiemelkedő pillanatok, mint amilyenek a boldogság időtlen érzései, az egész élet számára jelentősek, akkor is, ha az visszasüllyed a mindennapok szintjére. Az emelkedett hangulatok termékenysége az egész élet számára, s egyben hatásuk a világkép alakulására a hangulatokat világtolmácsoló, azt megismertető jelentőségébe is bepillantást enged. Keresi, hogy ezek az időtlen pillanatok, hogy térnek vissza a közönséges élet időbeliségébe, meg akarja figyelni azt az időbeli átmenetet, amely ezekből az időtlen pillanatokból az időbeli-történelmi életben új elhatárolásokká, új cselekedetekké visz át. Végső eredménye: a ritka pillanatok nem meddő, elszigetelt kiemelkedések, amelyek az élet egészére természetlenek maradnának, hanem az életet a maguk egészében alakítják. Mint látjuk, az értekezés a művészi anyagának fel-

használása általános antropológiai célok érdekében. De új megvilágítást kap fejtegetéseiből O. Becker »időtlen hordozottsága«, vagy az az idő-felfogás, amelyet Becker nyomán Johannes Pfeiffer a lírai költemény értelmezésében hasznosít.

Baránszky-Jób László.

A MEGVÁLTÓ DRÁMA

(Hubay Miklós könyve. Nemzeti Színház Drámai Magyarság.
Balassi Bálint könyvtár, Bpest, 1941, 86 l.)

Egy szál lila kikerics hull ki a könyvecskéből. Derűs őszi délutánra emlékeztet; sétáról tértem haza s ez a kis könyv várt az asztalon. Séta közben a színészről jegyeztem fel egyet-mást, csak úgy, magamnak. A gondolatsort a görbe s már korhadó szilfa indította meg. Egy pillanatra festő voltam és megértettem, miért választaná a festő ép ezt a kedves korhadó fát mintául; ezt és nem a másikat, a fiatal halványat, vagy fenn a sötét lombosot. Utánozná ezt, a már alig élő. Nem a fa, nem minden fa ősképet látna meg benne a festő, csak ezét az egyét. Ezt utánozná — teremtené újra. Megálltam a kedves fa alatt, mert a rigó, a művész énekelt a csúcsán, megtalálta az őshangot.

Őskép, őshang, ősforma. Az ősszó azonban maga az ős-idea, ez a költő... De mi az, amit a színész teremt. Mit keres a színész? Az ideáját? Ez önellenmondás. Mit kereshet, túl a valóságon, túl a legvalóságosabban? Az ősszó, ha valóban az, ha valóban találkozott és egyesült az ideával akkor *egy*, kettő nem lehet. Mi lehetne mögötte? Minden csak közeledhet hozzá. Ha van a dolgoknak kettőssége, akkor ép ez az: az egyik oldalon az idea — a másik oldalon minden más, a sok, a kevés, mind közeledik hozzá: szimmetria nincs! S most egyszerre megvilágosodott a színész valódi „szerepe“. A színész úgy mondja ki a szót, úgy ábrázolja az ideát (helyesen: az ideát érzékeltető kísérletet, a szót, a zenét, a formát), hogy a kimondás által a szó mind jobban-jobban közelítse meg ősképet. Mert a szó, amit a költő kapott, még messze van az ideától, még csak keresi azt. A színész a szó eszköze az Egyhez. Talán a színész hivatása befejezni a költő művét? A rossz színész valóban befejezi azt. A jó színész egy nagy lehetőség által mutatja meg a többi, az Egy kimeríthetetlen sokaságát. A színész így bebizonyítja, hogy valóban utánzó, hogy valóban alkotó művész. Ilyen absztrakt, a költőnél absztraktabb módon s mégis egy lehetőséget megvalósítva konkrétabb módon művész.

A költő és a zeneköltő építi a tornyot, a legmagasabb emeletet — és megteremti, az őshangokat és az ősszavakat. — Ellesi az őshanghoz az ősszavakhoz legközelebb álló szavakat. Ezek a tele szavak — teljes szavak — istenközelszavak, akárki nem tudja kimondani, megborzone tőle. A színész legyőzi a borzongást. Mint ahogy a festő legyőzi a fa megindító gyöngédségét — és lehetővé teszi a fa egy pillanatának megörökítését, úgy teszi lehetővé számunkra is a színész a kimondást.

Mihelyt kevesebbet tesz a színész, már nem színész, csak komédiás, mihelyt elvesz a borzongásból, már meghamisít. Aki profanizál, az már nem művész. Bármilyen nagy a szó, a színész még mélyebbre viszi az ősszóhoz, még magasabbra az ideához. A színész sajátos könnyedsége és kiválasztottsága ez: anélkül, hogy neki az ideával közvetlen kapcsolata lenne, anélkül, hogy szót teremtené, anélkül, hogy a csigalépcsőt építené, vagy akár megjárna, egyetlen lendülettel repül fel a legmagasabb korlátra, ott kihajol és megmutatja a szerzőknek: ime, milyen közel jártál... Kidobja a szót, amit a költő féltve őrzött, szemérmesen a megtalált kincsét. Kidobja és sikerül talán úgy kilendítenie, hogy az magasba repül és találkozik saját valódi képével.

És ha nem? Akkor lezuhan. Ez a színész állandó kockázata, ez az, amit a színész állandóan kockáztat. És lássuk közelebből, mit kockáztat a magyar színész?

Itt tartottam a szökkenő jegyzetekben, mikor kezembe került Hubay füzeté. A találomra felnyitott oldalon ezt olvasom:

„Hol van ebben a londoni zsidóvásárban egy zenész, aki meghallja a végső, ősi hangot?“ „Végső bizalmam a művész, akinek tehetsége memento is: a szerep mindég megbízatás volt.“ „Hiszek a színészen, aki az első sikerére sírva fakad, mert tudja, hogy a mai tömeglénnyek előtt magános hősokeket játszani, ez a hősies életet is jelenti,“ „...hiszek a magyar színészen, akinél az alakító készséget gyakran befojtja a magyar karakter különös zártsága, hiszek ebben sokak által kétségbe vont képtelen lényben“, aki „...különb és nemesebb drámai kultúra ígérétét rejti, mint az utánzásra könnyen hajló népek tökéletes hisztrioi“.

Most néhány könnyed vonás, biztosan helyezett idézet, Egressy, Ujházi sivár magyar sorsa, emberi nagysága plasztikusan domborodik ki. Sajátos jellemrajz. Kiderül, hogy a legjobb magyar színész a konvencionális színész fogalmának épen ellentéte. Magvas, magabazárkózó, lovagiasan rátartó jellem. Komolyságához tartozik, hogy ha kell visszautasítja az erkölcsi személyiségéhez nem méltó szerepeket. Heroikus személy, akinek próbaköve a Bánk bán. Tisztaságot követel, és tisztaságot ad, engedékenysége csak egy irányban lehet és ez a művészet; csak a tiszta szerep felé nyílik meg.

Ki ez az „úr színész“, ahogy Hubay nevezi (gyengébbek kedvéért: honnête homme, gentleman), ki ez a „nem játékos“, nem komédiás színész, amelyiknek megvalósítására a salaktól megtisztult magyar jellem oly alkalmas? Ez az *abszolút színész*, akiről az imént szoltunk, az abszolút művész, aki egyedül alkalmas a költő szavainak, az őszavaknak kimondására.

A színész példáját nem azért ragadtuk ki Hubay füzetéből, mert aktuális kérdésünkbe váratlanul és kellemesen kapcsolódott. Nem, a valódi kérdések mindég aktuálisak. Fontosabb ez: a színész kiragadott példájával szeretnénk rámutatni, milyen igényt állít fel Hubay, saját magával, a magyar írással, minden magyar megnyilatkozással szemben: nívó és érinthetelenség — jóhiszemű és fedhetetlen ember. Mi kell több? Ami ezen felül van, az nem fér semmilyen programmba, azt csak ajándékba lehet kapni... A színész jellemrajza, látszólag oldalröletről ugyan, de annál emelkedettebben felel azoknak, akik napjainkban oly lázasan kutatják, hogy „mi a magyar?“ — A színész jellemrajzában bejelentett igény újra eszünkbe juttatja, hogy legyen az erkölcsiség, vagy ízlés, mögötte az ember áll és ennek kell (nem adni!) betölteni a mértéket.

A füzet tárgya a lehanyatló, de még poraiból is visszakisértő »körúti-aszfalt-varieté-forgószínpadú-polgári-dráma« támadása, a heroizmus, a teremő egyéniség nevében. A támadás oly életerős, olyan izgalmas s ugyanakkor oly előkelő hangú, hogy olvasásközben, eszünkbe se jut: hányszor gondoltuk már mindezt, mi is és a többiek is, — régen. És elfelejtünk a szerzőnek gratulálni, hogy mindnyájunk óhaját végül ilyen szépen összefoglalta.

A dialógus azonban ép itt hibázik. Minél komolyabban támasztja meg igazát a *Vendéglátó*, vagy a *Vendég* (a dialógus két szereplője), minél élénkebbek a vitázó ellenfelek, minél jobban megragad bennünket a csillogó temperamentum, annál nagyobb a hézag a gondolatok nívója és a műforma nívója között.

A mondatok szépek az összefüggések tiszták, a forrás, ahonnan a mondanivalók felbuggyannak, úgy érezzük, tiszta. Miért hagy mégis a füzet olvasása az érzékeny lemezen valami karcoslat maga után?

A dialógus feszültsége nem a dráma feszültsége. A dialógus két személye nem ellenség, még csak nem is ellenfél. Vagy ha az, akkor

több. Két világ, két pólus, de elválaszthatatlanul két pólus az *énben*. Platon ép úgy, Sokrates, mint Phaidros. A dialógusban a legtávolabbi *te* is az *énben* marad. A dialógus a legtávolabbi világokkal küzd meg s hozza azokat az *én* égő középpontjába. Úgy is történhet, hogy a dialógus két személye két teljesen idegen központú fény, sohasem olvadhatnak egymásba, sohasem égethetik fel egymást, mégis, a dialógusban örökösén erről az ellenállhatatlan vonzásról van szó: az *én* tüze vonzza, taszítva is vonzza a félelmes idegen világot, amit úgy hívnak, hogy *te*, vagy úgy, hogy *más*. A dialógus nagy műfaj. Az esszé két-arcútestvére. Az esszéekben az *én* nem szakad ketté és nem támad benne égő vágy az áthatolhatatlan világ után. Az esszéírónak sikerül egy olyan emelkedett ponton vetnie meg lábát, ahonnan nyugodtan nézheti kettős, vagy akár százarcú lényét. A legjobb esszét egy úszó szigeten írják majd. A sziget állandóan változtatja helyét a könnyű hullámokon, de a sziget talaja egyetlen fehér szikla. Az *én* nagy feszültsége sohasem hasonlít a szóharcra, sohasem hasonlít a külső világgal való összeütközésre.

A dialógus szerzője itt elnéző, sőt előkelő, nem egyenrangú ellenfelével. De ott, ahol az ellenféllel szemben még van mód a viselkedésre, ott a dráma még lehetséges, dialógus azonban nem. Nem az idegenség a baj, hanem az, hogy ezt a kettősséget nem hidalja át a belőle teremtett egyanyagú műformával. Nem az a baj, hogy a Vendég nem tudja bizonyítani igazát, hanem az, hogy vele érzünk, akár a drámai hőssel és még mi is példákkal bizonyítunk igaza mellett — s végül megüljük diadalát. Ezt az észrevételünket nem az diktálta, mintha Hubay Miklós a dialógus kérdő alcímet adta volna munkájának. Nem, de a kis mű igénye túl van a polémián. Talán tévedünk, ha ezt a művészi diszharmoniót a szerző egy még le nem kötött s minduntalan feltörő drámaírói képességének tulajdonítjuk.

Kár, hogy így van, mert a valódi problematikában annál több a belső feszültség. Amit a mű címe kifejez, arról nem könyvismertetést, de könyvet kellene írni, ismét ezzel a címmel: Nemzeti Színjátszás Drámai Magyarság. Szívesen ismétlem újból és újból ezt a címet, a ritka örömet, hogy végül egy helyes címet láthatunk, mely a könyv minden sorának feszültségét erjesztő csiráját megmutatja. (Milyen ritka az ilyen cím!) Szívesen ismétlem, mert valóban nem elfakulásra, de gondolkodásra való cím ez. Több van ebben a címben, mint a magyar nemzeti dráma, a nemlétező nemzeti dráma sebe. Igen, van kora az eposznak és van a lírának. És vannak drámai korok. „Mikor születnek majd meg a drámai költők?” — kérdi Alfred de Vigny. „Majd ha elmúlt a pusztulás, a szerencsétlenség ideje, majd ha az elfáradt népek fellelegzenek” „Akkor, a szörnyű képektől megrendült képzelet feltárja az ismeretlen dolgokat azoknak, akik mind ennek nem voltak tanúi”. Nem telt be még a pusztulás ideje? Kérdjük mi halk rémülettel? — Nem keverednek nálunk végzetes módon a szerencsétlenség és a dráma korszakai? — És ez is gondolkodóba ejt: jó ómen ez: mikor már azt hisszük, az idő betelt, mikor a várakozás lázában mégis-mégis meg kellene születni a megváltó drámának, akkor valaki kikiáltja a még meg nem született gyermek nevét? Vagy olyan nagy a közöny, valóban olyan nagy, hogy kiáltás nélkül már a születés lehetőségét is elfelejtették? Ez a nyolcvan lapos füzet erényeiben és veszélyeiben nagy emlékü magyar művekre hasonlít.

A szerencsétlenség korának nem tud véget vetni a dráma kora. Nem jelenti ez azt, hogy az emlékezést, a kollektív emlékezést, a fenékgig való résztvevést visszautasítjuk? Aki elutasítja az elkárhozás veszélyét, hogy lehetne részese a megváltás örömének? — Tiszta kemény hangon tör fel a szerzőből a megváltó dráma szüksége — s a magas esztétikai nívó, amelyben ez az elemi vágy feltör, hitelt ad munkájának.

Kemény Katalin.

(Kosztolányi Dezső: *ABÉCÉ*. Sajtó alá rendezte és a bevezetőt írta Illyés Gyula. Nyugat. 247. l.)

A modern esztétika azt tanítja, hogy az ihlet nem valami olyan dolog, ami csupán a költőnek tulajdona. Jelentkezik a mindennapi életben is, csak részben gyengébb fokban, részben — s ez a fontosabb — nem figyel rá eléggé, kihasználatlanul engedi elmulni a mindennapi élet embere. Azt mondhatnánk, hogy a költő nem az, aki félálomban, passzívan hagyja hatni az ilyen termékeny pillanatokat, gondolatmegvillanásokat, megvilágító, csirázató hangulatokat, hanem éppen az, aki éberrel figyel, megragadja, egész éber szellemi erejével kiteljesíti őket. Kosztolányi eleven példája ennek a költőtípusnak, s vallomásszerű írásai a mesterség titkairól, nem is annyira tartalmuknál fogva fontosak, hanem ennél a költői magatartást általában igazoló, mintegy az alakításfolyamat szerkezetébe, szervezetébe betekintést engedő jellegűknél fogva.

Egyébként, ami szakesztétikai rendszerekkel és módszertani felfogásokkal szemben való állásfoglalását illeti, az impresszionista líra és kritika mestere Konrad Lange illuzióelméletéhez érzi a maga felfogását legközelebb állónak. »Minél többebb töpreng a szépség mivoltáról, annál inkább ennek a felfogásnak kell igazat adnom.« Érdekes, hogy a költő művészösztöne jobb nyomravezetőnek bizonyult, mint a korabeli szakesztétikusok elemző kritikája, megérzi ebben a sokat támadott rendszerben azt, ami termékeny s amit a »látszat és valóság közötti ingadozás«, a tudatos öncsalás helyett így fogalmazott meg az értékesztétika: »a létezésforma és alakításforma dinamikus viszonya által tolmácsolt alakításhangulat«. Látszólag csekély különbség, de hogy Kosztolányi elméleti tájékozottsága nem lehet elegendő, hogy eljusson eddig az értelmezésig s hogy ennek azután a művészetfelfogásban lényegbevágó különbség a következőképpen, azt ez a kijelentés is igazolja: »a szépség egy *eszme látszata* és visszfénye«. De azután hozzáteszi: »szóval egy nemlétező valami, ami bennünk ébred tudatára«. Míg nyilatkozata első fele a műalkotásban az »eszme« lenyomatát látó idealista művészetfelfogásra vall, a látszatesztétikáéra, második felében a saját művészi invenciója vezeti, amely az alakításban megszülető valaminek jelzi a művet.

Természetes a kötet anyagának legnagyobb része nem annyira theoretikus jellegű, hanem inkább az öntudatos művész alkotómunkájába enged bepillantást, minden ízében igazolva az utóbbi felfogást. Döntő jelentőségű amit mond, amikor a költői munkát megindító ihletnek, témának esetlegességéről beszél (A szegény kisgyermek panasza, Édes Anna) s arról vall, hogy a művészi alkotás sikeres befejezése mennyi apró körülménytől függ, úgy, hogy valóságos csoda, hogy sikerül. Mintha O. Becker a művészi lét törekénységéről és kalandosságáról adott meghatározását igazolná akaratlanul is. Másutt viszont az alakításhangulat jelentőségét igazolja vallomásával, önmegfigyelésével. Így, amikor megjegyzi, hogy veszedelmes sokat foglalkozni alkotást megelőzőleg a tárggyal, kihül az érdeklődés. A kötet kiemelkedő darabja Goethe Über allen Gipfeln-jének fordításkísérletein mutatja be, hogy a költemény lényege nem a téma, tartalom, hanem a forma és tartalom — minden mozzanatában törvényszerű — viszonya által tolmácsolt alakításhangulat. Természetesen ezt a mintaszerű elemzést, amely egyébként az impresszionista költészet hangulatszimbolista élményfeltárása előtt alig lett volna lehetséges, számtalan hasonló egészíti ki. A poétika majd minden problémája szóba kerül: a költő és a közönség viszonyáé, a közzlés alakulásaé. A kordivatokkal kapcsolatban figyelmeztet: az egyszerű ábrázolásához nem kisebb, hanem nagyobb művészet szükséges s a művészi munka nem másolás, vagy éppen higitás, hanem mint a költő német neve (Dichter) is jelzi, mindig sűrítés.

A kötet jelentős lépés esztétikai kultúránk fejlődésében. Meggyőzően mutatja, mennyi mindent lehet mondani a művészi munkáról, amit meghallgatni érdemes. Igen megszívlelendő, amikor arról beszél, milyen csekély szakértelemmel nyúlnak az irodalmi műalkotáshoz. Arra hivatkozik, hogy bár a maga részéről elég jól meg tudja különböztetni a főbb mestereket zeneműveit, mégsem jutna eszébe, hogy zeneesztétikai kérdésekhez nyúljon. Viszont megint inkább pusztán sajátélményekre, önmegfigyelésre, semmint a theoretikus anyag módszeres egészére támaszkodó a véleménye, amikor arról beszél, hogy elmélet helyett természettudományi szakszerűséggel kellene a művészi alkotásokkal foglalkozni. Ezzel szemben tudjuk, hogy egy-egy elméleti eredmény élettanban, művészetbölcseletben egyaránt milyen fényt vet a tények világára. A művészi alkotásoknál — tekintve, hogy ezek a szellem művei — majdnem egyenesen életük szükséges előfeltétele a helyes értelmezés. Egyébként a legkitűnőbb szakember is könnyen ki van téve, hogy egyéni elfogultsággal egyoldalúan ítéli meg a dolgokat. Így Kosztolányi is a maga impresszionista-szimbolista formaművészi gyakorlatából kiindulva, mintha kellenél nagyobb szerepet szánna a formai elemek fogantató hatásának. Bár az elméletek nem veszik eléggé figyelembe jelentőségüket, úgy, hogy nem csoda, ha szükségesnek látja hangsúlyozni őket.

A könyv egyébként egyes általános művészetgenetikai fejezetein keresztül is kitűnő bevezető lehet az esztétikába. Illyés Gyuláé az érdem, hogy természetes csoportosítással még tisztábban, könnyebben kivehetővé tette mondanivalói elvi jelentését.

Baránszky-Jób László.

SÖTÉR ISTVÁN: JÓKAI MŰR

(A Franklin-Társulat »Magyar írók« sorozatában)

Jókai egyéniségének titka, alkotóerejének jellege és uralkodó vonásai, különösen pedig páratlan népszerűsége Gyulai Pál és Péterfy Jenő óta szinte állandó vita kérdései irodalmi életünknek. Valamikor Beöthy Zsolt próbált Jókainak az irodalomtudomány színe előtt igazságot szolgáltatni. Az első világháború után, kellő történelmi távlatból, a látókörében kibővült magyar irodalomtörténetírás szemléletével Zsigmond Ferenc fejtette ki Jókai egyéniségéből mindazt a pozitívumot, amit az előző kor elhanyagolt vagy nem vett észre. Annak pedig alig négy éve, hogy nemzedékünk egyik szószólója, Németh László, megint erősebben Gyulaiék felé próbálta az értékelés irányát visszafordítani. Az olyan regényes életrajzok, mint a Mikszáthé, meg a Szini Gyuláé, adják ennek a nagymúltú vitának mintegy derűsebb hátterét.

Sötér munkája érdekes helyet foglal el a gazdag Jókai-irodalomban. Tartalmilag igen erős szálak fűzik különösen Zsigmond Ferenc könyvéhez; magatartása is Zsigmondnak eleve el nem ítélő, az íróit önmagából megérteni akaró álláspontjával rokon. Ezt csak annyiban fejleszti tovább, hogy már valóságos papi vagy tanítványi tisztelettel tömjénezz Jókai külön, zárt, önmagából kifejthető törvényei előtt.

Mindehhez még Sötér munkájában a regényes életrajzok lendülete és színes előadása járul. Ezekkel rokon ábrázolásának és különösen lélekrájzának nem elemző, hanem intuitív képegységekben megjelenítő módja is. A Jókai-viták határait tiszteletben tartja; falain nem akar túllátni; a szélesebbkörű szellemtörténeti összehasonlítás, a 19. század második felében mindenütt felbukkanó kései romantika keretébe való beillesztés hiányzik; mintha Jókai maga őrizné még most is álomvilága határait.

Sötér munkájának igazi eredménye az, hogy új erőviszonyt állapít meg Jókai egyéniségének páratlan gazdagságában. Nem tagadja ki belőle

kereken a realitás iránti érzéket, sőt ismételten rámutat arra, hogy Jókai sok hangja, ábrázolási lehetőségei közt ott van a reális látás is, csak beágyazva az álom, a mese, a mítosz szélesebb birodalmába. Érdekes összefüggést is állapít meg köztük: minél igazibb, elevenebb egy Jókai-regényben a mítosz, annál élesebb és sikerültebb a részletek realista színezése is.

Sőtér végigvezeti az olvasót Jókai világának minden gazdagságán. Megismerteti a talajt, amelyből Jókai kinőtt; végigkíséri hosszú pályafutását; egy-egy fénysugarat vet nagy élményeire és nagy műveire. A könnyed szépséggel megírt pályaképet Jókai műformájának és nyelvének ismertetése fejezi be.

Barta János.

PIGLER ANDOR: BOGDÁNY JAKAB, A XVII. SZÁZAD NAGY FESTŐJE.

24. l., 58 képes tábla. Budapest, Kir. Magy. Egyet. Nyomda.
Magyar Művészeti Írások. Szerk. Csánky Dénes.

Mélyértelmű hasonlóság van a XVII. századi műalkotások alapsajátosságai és az akkori művész életformája között. A gondolatoknak és motívumoknak ellentétéktől feszülő szertelensége, az előadásmód nyugtalan-sága, izgatottsága, a formaelemeknek saját zárt körükből való kilépése, s a végtelen távlatok keresése megtalálja párhuzamát abban a tényben, hogy az átlagos művészsors sohasem volt érdekesebb és mozgalmasabb, s a művészek életpályája sohasem ívelt át nagyobb földrajzi távolságokat, mint épen a XVII. században. Ez a művészsors jutott osztályrészül Bogdány Jakabnak, a XVII. század egyik híres magyarszármazású festőművészenek is. Felsőmagyarországról Bécsbe, majd Amsterdamba kerül és itt kiérlelődött művészetével megy át Angliába ahol munkássága élete végéig teljes elismerésben részesül.

Már tanulmányai folyamán ahhoz a két festészeti műfajhoz szegődött, amelyekben élete végéig dolgozott és amelyekben kívül mástermű-szetű alkotásait nem is ismerünk, a virág- és gyümölcs-csendélet, valamint az állatképek műfajához. Az arcképfestészetben kívül abban a korban Bécsben is, de főképen Németalföldön és Angliában a virág- és gyümölcs-csendélet, valamint a délszaki állatok, kivált vízimadarak ábrázolása hozta a festőknek a legnagyobb közönségsikert és anyagi hasznot. A jelenség elsősorban a polgárság térfoglalásában s ennek következményében, a polgári igények és ízlés terjedésében keresendő. Ennek az ízlésnek legjobban megfelelt a csendélet, „a legtárgyaltalanabb műfaj“, mely lehetőleg keveset tartalmaz a barokk szellemiség hősi vonásaiból, uralkodói magatartásából, érzéki színezetéből. Ha Bogdány Jakab témáit a divat diktálta is, mestereit és mintaképeit nem a divat felkapottjai, hanem az egykorú hollandi művészet időálló nagy értékei közül választotta meg. Aelst különböző felületehatásai, hűvösre hangolt színharmóniái, Beyeren meleg tónusa, könnyed, széles előadása, Valscapea mélytűzű színei, Hondecoeternek, a baromfiudvarok Rafaeljének végtelen változatossága és életbő-sége az, amivel Bogdány művészete a legtöbb stílusbeli rokonságot mutat. Bogdány Jakab idegenben tanulta és művelte művészetét és abban a sa-játosan magyar szellemiségnek alig található nyoma azon a kevésen ki-vül, amire Pigler Andornak mintaszerű műve is utal: „A délszaki mada-rak, papagájok, flamingók vörös, kék, sárga és zöld tollazata ezer árnya-latának visszaadásában, a színességnek keresésében mintha magyar mű-vészi sajátosság kísértene, s az erős, világító színek kedvelése talán épen az egyetlen szellemi örökség, melyet művésznünk új hazájában is megőrzött.“

Bácsyné Dr. Kósa Szabó Erzsébet.

OVIDIUS METAMORFÓZISAI KÉPEKBEN

(A Szépművészeti Múzeum grafikai kiállítása)

Szépművészeti Múzeumunk grafikai osztálya már több évtized óta rendez kiállításokat a metszetek, karcok, rajzok és kisebb méretű akvarellek rendkívül gazdag gyűjteményéből. E kiállítások eleinte elsősorban instruktív célt akartak szolgálni, a különféle művészi sokszorosító eljárások szemléltetésével, illetve a rajznak, mint a képzőművész műhelymunkájának, a művészi alkotás első ihlete nyomán megindult mozzanatának bemutatásával. A további tárlatok az egyes nemzetek grafikai művészetének áttekintését adták a fejlődés sorrendjének szem előtt tartásával. Erre következtek a költészet, az irodalom inspirálta témák művészi ábrázolását nyújtó lapok és pedig részben a metszők eredeti elképzelésének termékei, részben pedig költői tárgyú festmények reprodukciói. Egymásután felvonultak műértő közönségünk előtt az olasz, francia, angol, német, spanyol klasszikus költeményekhez és a mi »Ember tragédiánk«-hoz fűződő művészi illusztrációk sorozatai.

A mostani — immár 79-ik — kiállításon a görög-római mitológia jeleneteit ábrázoló grafikai művek szerepelnek. A kiállítás kitűnő rendezője, Dr. Hoffmann Edith a jól megválogatott anyagot szerencsés elgondolással Ovidius Metamorfózisainak keretében állította össze, azzal a helytálló érveléssel, hogy »ez az egy mű felöleli úgyszólván az egész mitológiát«. A kiállított lapok egy-egy főbb istenség, illetve mitológiai személy körül kialakult mondanakör szerint vannak csoportosítva.

Szinte atavisztikus jelenség nyilvánul meg abban, hogy éppen az olasz művészet, a klasszikus antik kultúra hagyományos örököse van e jellegzetes kiállításon legerősebben képviselve, nemcsak számbelileg, de színvonalban is. Sőt feltűnő, hogy a más nemzetbeli grafikus művészek közül is reprodukcióknál olasz festőművészek alkotásainak adták az elsőséget.

Az olasz grafika nagy mestereinek sorában kiváló helyet foglal el Mantegna a »Tengeri szörnyek csatáját« ábrázoló rézmetszetével, Marcantonio Raimondi Mantegna monumentalitását és Dürer festői hatású modorát harmonikusan egyesítő metszeteivel, Agostino Carracci Federigo Barocciót inspirált szép lapjával, Domenico Tiepolo atyjának, Giovanni Battista Tiepolonak kompozíciója után készült rézkarcával és Salvator Rosa szintén erőteljes rézkarcaival. E nagy nevekhez méltán sorakoznak más, részben kevésbé ismert, de ugyancsak kitűnő művészek értékes lapjai, minők a mantuai Giorgio Ghisi — Marcantonio és Giulio Romano tanítványa — keze alól kikerült remek metszetek, továbbá Agostino Musi Apollót és Daphnet ábrázoló önálló lapja, a »Mester a kockával« jelzésű, Raffael, illetve Giulio Romano műveit reprodukáló metszetek, Giovanni Battista Galestruzzi rézkarcai, Stefano Della Bella »Jeu des fables«-nak elnevezett mitológiai játékkártya-sorozata. Említésre méltók Giovanni Girolamo Frezza Domenichino után készült metszetei is, valamint a pontozó modorban kiváló Francesco Bartolozzi, Vasari művének arcképmetszeteiről ismert angol udvari grafikus-művész lapja.

Számbelileg és színvonalban is az olaszok után a holland grafikát illeti a második hely, élén Rembrandt Jason és Creusa esküvőjét ábrázoló rézkarcaival. Hendrick Goltzius és Crispyn de Passe viszont lapjaiknak gazdag sorozatával tűnnek fel. A németalföldi csoport magas színvonalához járulnak még Lucas van Leyden Pyramus és Thisbe találkozását ábrázoló rézmetszete, Cornelis Bloemart önálló kompozíciós, olaszos felfogású lapjai, a flamand Gérard de Lairese franciás irányú rézkarcai és Saenredamnak, a kiváló haarlemi építésznek egy Cornelissen műve után metszett lapja.

A *franciák* is néhány kitűnő grafikussal jeleskednek, köztük az Audran művészcsalád tagjai, elsősorban Gérard, XIV. Lajos udvarának művésze, továbbá Nicolas Henri Tardieu, az előbbinek tanítványa, Giulio Romano egyik festményét reprodukáló metszetével, Gilles Demarteau Boucher után krétamodorban kidolgozott Vénus- és Amorette-képeivel, Jean Honoré Fragonard Bacchanáliákat ábrázoló eredeti kompozíciójú rézkarcával. Pompásan kiegészíti a francia csoportot Honoré Daumier könyvomat-sorozata mitológiai jelenetek szellemes paródiáival.

Az aránylag csekélyebb számban szereplő *német* grafikusok lapjai közül legértékesebbnek tartjuk az itt hiányzó Dürer kortársának, Albrecht Altdorfernek Pyramus és Thisbe találkozását eredeti kompozícióban ábrázoló fametszetét és Hans Sebald Beham rézmetszetben kivitt könyvillusztrációknak szánt lapjait. A két Pichler olasz forrású és Johann Spiegel angol eredetű grafikái a mezzotinto eljárás alkalmazásánál fogva keltenek külön érdekeldést.

Az *angol* Thomas Watson, Richard Earlom és a nála fiatalabb James Ward és Charles Howard Hodges nagyméretű lapjai ugyancsak az említett mezzotinto eljárás kitűnő alkalmazására vallanak.

A *spanyol* grafikát e kiállításon csak egyetlen művész képviseli, de nem kisebb, mint Goya, egy rézkarcával, amely Velasquez híres Bacchus-kompozíciója nyomán készült.

Magyar név is csupán egy akad itt: Lotz Károlyé, de az ő két — üde kolorittal ragyogó — olajvázlatának, amelyek a báró Lipthay-család palotájának díszítésére készültek, e sorozatokba való beillesztése, ennek par excellence *grafikai* jellege mellett csak a kiállítás jelentésének tágabbkörű értelmezésével nyerhetett alapot.

A Szépművészeti Múzeum legújabb élvezetes kiállításán érdekesen tárul a látogató elé az a különböző felfogás, mellyel egyes művészek a maguk egyénisége, vérmérséklete, nemzetisége és sajátos képzelőereje szerint ábrázolták ugyanazt a mitológiai jelenetet.

(M. O.)

A KÖNYVMŰVÉSZET SZAKISKOLÁJA OLASZORSZÁGBAN

Az urbinói L'Istituto di Belle Arti nevű képzőművészeti iskola a fasiszta kormány intézkedése alapján 1924-ben átalakult Regio Istituto d'Arte per la decorazione e la illustrazione del Libro címmel könyvdíszítő művészeti szakiskolává. Működési köre így korlátozottabb lett ugyan, de viszont technikai szempontból jelentősebb és kizárólagosabb. Az új intézet a Palazzo Ducale gyönyörű korarenaissance stílusú palotájában nyert elhelyezést és kiváló művészek és iparművészek vezetése alá került. Aleardo Terzi, Ettore di Giorgio, Mario Delitala után jelenleg Francesco Carnevali áll e nagyszerű szakiskola élén.

A Tempo di Scuola pedagógiai és művészeti folyóirat 1942. novemberi száma egész sorozatot mutat be reprodukcióban az urbinói intézet növendékeinek művészi munkáiból: ceruza- és tollrajzokat, rézkarcokat, réz- és fametszeteket, kőrajzokat, amelyek alapján nyolc évig tartó művészi tanulmányok elvégzésével nyerik el oklevelüket. Tanulmányuk befejeztével minden növendéknek tetszése szerint kiválasztott kötetet kell nemcsak a szöveget kísérő és azzal kapcsolatos illusztrációkkal ellátni, hanem saját tervezetük szerint készített művészi köntösbe is öltöztetni, illetve bekötni. Ebben az iparművészeti szakiskolában tehát a művészeti és technikai készségnek együttesen kell szerepelni a könyvek kiállításánál, amelyek azután a bibliofil köröket is értékes munkákkal lesznek hivatva meglepni.

(M. O.)

TITKÁRI JELENTÉS A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG 1940/41. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL.

Méltóztassanak megengedni, hogy röviden szíves emlékezetükbe idézzem multesztendei előadássorozatunknak célkitűzéseit. Azt az elgondolást kívánom tehát idézni, melyet korunk átmeneti jellege szükségszerűen hozott magával s amely arra készítette Társaságunkat, hogy egy időre felhagyva az új utak és módok keresésével, az eklektikus szintézishez folyamodjék s ezzel az esztétikának mint értékelő tudománynak legalább örök problematikáját mentse át az elkövetkezendők számára. Ismeretes, hogy az ebben az elgondolásban fogant Műhelytitkok című előadássorozatunk a vártnál is nagyobb sikerrel folyt le s ennek hatása mind szembe-tűnőbben mutatkozik meg, hogy csak azt a képzőművészetről szóló kitűnő könyvet idézzem, melynek tanításai legkiválóbb művészeinknek — jó-részből a mi tavalyi előadóinknak — tollából valók. Már most bizonyos-nak látszik tehát, hogy törekvésünk nem maradt hatástalan és célunk nem elérhetetlen. De azzal eleve számolnunk kellett, hogy az átmeneti-ségben vállalt feladat nem merülhet ki egyetlen előadássorozat lebonyo-lításában és munkánkat ezen a mesgén kell továbbfolytatnunk. Ha elsőbb élő művészeink közvetítésével a folyamatos művészethez fordultunk, úgy most a mult nagy alkotásain keresztül a történelmi stílusoktól kellett a leckét vennünk. Szükségszerűen jutottunk el tehát művészettörténetnek és művészetfilozófiának egyaránt érdekes fejezetéhez, a *stílusváltás* problémájához. Hogyan mutatkozik meg az átmeneti karakter a stílusok fejlődésmenetében? Milyen külső és belső tényezők készítetik a stílusvál-tást a művészetekben? Milyen törvényszerűségek hatása alatt jelentke-zik egy művészet keretén belül a törés, a zökkenő, vagy a szelidebb rit-musú, alig észrevehető változás? S végül, vajjon a képzőművészetben, a zenében, az irodalomban azonos fogalom-e a stílusváltás? Ime, nagyjá-ból ezek voltak ezidei előadássorozatunknak kérdései és tudós előadóink feleletadásai rendkívül gazdag tanulást nyújtottak számunkra s a jövő számára.

E sokrétű problematikának mindössze egyetlen színére bátorkodom pár kurta szóban rámutatni s ez a nemzeti eidos és az esztétikum kapcsola-tának a kérdése. Valamennyi ezidei előadásunkból hanggal-hang nélkül kicsendült az, amit Mitrovics Gyula így fogalmaz meg összefoglaló nagy művében: »A nemzeti jelleget semmiféle fejlődés nem győzi le.« A nem-zeti jelleg sokszor már szinte maga a stílus és a stílusváltás azt jelenti, hogy a nemzeti jelleg arculatán is változtak-módosultak színek, vonások. A nemzeti eidos és az esztétikum tehát a legszorosabb viszonyban áll egymással s az is bizonyos, hogy a stílusváltás problémájának a lényege jelentékeny részben e viszonyban rejlik. Sok értékes utalást találhatunk erre vonatkozólag a külföldi szerzőkön kívül például Mitrovics Gyula, Pekár Károly, Prohászka Lajos tanulmányaiban.

Három síkon fut e probléma: a virtuális művészet, az esztétikai érdeklődés és a tudomány síkján. Semmi kétséget sem hagy az, hogy nincs műalkotás, művészi kör, iskola, irány, aminthogy nincs nemzeti művészet, mely ne éreztetné elhatárolóan magán a hazai föld zamatát, a művészetformáló nemzetközösség vérmérsékletét s a történelmi sorsfordulók idején a stílusváltást és egyéb adottságait. Az annyira olasznak indult Rinascimementa francia földön a gallízü renaissance lett és Bártfán, Késmárkon, Lőcsén is megint más művészi virágzásba szökkent. S vajjon ki hitte volna, hogy a tárgyilagosság hívós és az anyagszerűség személy-telen Bauhausstílus is egyéniséget kölcsönöz alkotásainak az egyes or-szághatárokon belül?!

Nagyjából ugyanígy áll a helyzet a nemzeti közösség esztétikai ér-deklődésével — röviden így is nevezhetjük —, ízlésével is. Csak talán

nehezebben utánanyomozható, kevésbé szembeszökő. Mégis tudjuk például nemzeti kultúránk egyik nem is nagyon távolasó életszakaszáról, hogy rövid időre bár, de nagyjából egységes művészetszemlélet jellemezte a magyar nagyközönséget. Az Országos Képzőművészeti Társulat fénykorára, Ipolyi Arnoldnak és munkatársainak működési idejére gondolok itt. A közös esztétikai érdeklődésnek, az egységes nemzeti közizlésnek tehát megvan a lehetősége.

S vajjon van-e, lehet-e nemzeti jelleg a tudományos esztétikában? — Alig képzelhető el nagyobb tudományos ellentét, mint volt Beöthy Zsolt és Péterfy Jenő között. De túl elvek és eredmények ellentétén, az egyiknek kissé nagylélegzetű körmondataiból, a másiknak meg az értelem parázsában izzó szövegéből valami sokszor nehezen, de feltétlen bizonyossággal kitapintható közös vonás, a föld, a vér, az iskola azonos gyöke látható meg. A fogalmak világában már óvatosabban kell bánnunk jelzőinkkel, pedig bizonyos, hogy az elméletet is erősen istápolja az absztrakcióknak annyira-amennyire egységes nézete és a tudományos célon túl a nemzeti kultúra emelésének a célja. S az átmenetileg évtizedeiben értékelő tudományunknak ezt az összefogóbb, általánosabb célt semmiképpen sem szabad elmellőznie.

A Magyar Esztétikai Társaság ezidei előadássorozatával mind a szűkebb, mind az egyetemesebb célkitűzésnek eleget kívánt tenni. S így joggal hihetjük, hogy előadásaink most is értékesek voltak és hatásuk sem marad el.

A sort *Padányi Gulyás Jenő* Népépítéset — magyar építéset című előadása nyitotta meg. A szakember hozzáértésével és a művész lelkesedésével beszélt tárgyról. Nemcsak problémákat vetett fel, de megoldott és részben még megoldásra váró feladatokat is vázolt. A magyar népi építészeti stílus tekintetében tiszta fogalmakat vonultatott fel.

November havában Társaságunk elnöke, *Mitrovics Gyula* mélyült el a stílus alapvető kérdéseibe *Mi a stílus?* című előadásában. A stílustörténeti eszmélkedések irányítójául szolgált ez a teljes tudósi apparátussal kidolgozott szép alapvetés. A művészet mint kifejezés — Mitrovics esztétikai rendszerének sarkalatos gondolata természetesen ebben az előadásban is hangot kapott s örvendetes, hogy utánakövetkező előadóink ezt elgondolás szerint nyúltak tárgyükhoz. Ime, így is kidolgozódhatik a tudomány nemzeti jellege.

A stílusváltást a festéset történetében *Felvinczi Takács Zoltán* ke-reste. Magyarázataiban gyökerükig vezette le az átmeneti korszakokat s a történeti adatokból leszűrt eredményei így megkapóak és helytállóak.

Ferenczy Béni a művész ihlettségével s egyben derekas elméleti felkészültséggel vizsgálta a stílusváltás korszakait a szobrászatban. Eredményei bizonyos egyéni beállítottságuk mellett is érdekesek és gondolkodtatók.

A zene stílusváltási problémáit *Bartha Dénes* szólaltatta meg nagyvonalúan megfogalmazott és hanglemekkel bőségesen kísért előadásában. Fejtegetéseivel nem szántotta fel keresztül-kasul a zenetörténet hatalmas területét, mert ösztönösen megérezte, hogy a zenetörténeti adatok innen-onnan kicsipkedése általánosságokra s felületességre vezethet. Ehelyett a középkor átmeneti szakaszainál állapotodott meg s a kisebb és így jobban áttekinthető egységekben érzékeltette a zenei stílusváltás problematikáját.

Különösen értékesek voltak *Hankiss János*nak az irodalmi stílusváltásokról szóló fejtegetései. Meglepett az előadónak az irodalom világában dúsan szerteágazó figyelmi köre, adatainak szinte beláthatatlan sokasága. Az irodalmi stílusváltás kérdéseire így teljes és megnyugtató feleletet tudott adni.

Érdekesen kapcsolódott bele május havában Társaságunk programjába *Wälder Gyulán*ak a Történeti stílusok érvényesülése a modern épí-

tészetben című előadása. Előadássorozatunknak kitűnő kiegészítője volt éppenúgy, mint júniusban első külföldi vendégelőadónknak, *Yamanishi Zenichinek*, a japán színházról tartott, vetítettképekkel és hanglemezekkel kísért, nagyon tanulságos előadása. Ezt az utóbbi rendkívüli és ünnepélyes keretek között lefolyt előadásunkat zsúfolt nézőtér előtt a Nemzeti Színház Kamaraszínházában tartottuk. Mitrovics Gyula elnöki megnyitója után Németh Antal vezette be közvetlen, de tudományosan megalapozott mondanivalóival japán vendégünk előadását.

S végül ne feledkezzünk meg ezidei utolsó előadásunk megemlékezéséről. Imént hallottuk jeles festőnknek, *Bernáth Aurélnak* Az absztrakt művészetek koráról szóló becses fejtegetéseit. Előadására egy esztendőnél régebb idő óta várunk, de eszméltető gondolatai bőven kárpótoltak várakozásunkért.

Munkánk korántsem merült ki előadássorozatunk lebonyolításában. Ügyvezető alelnökünknek, *Baránszky-Jób Lászlónak* szakavatott szerkesztésében továbbra is kiadtuk az Esztétikai Szemlét. A mult esztendő óta egy kettősszám látott napvilágot, az eddigiekhez híven változatos tartalommal, gazdag elméleti és kritikai anyaggal. Ha nehézségekkel teljes esztendőinkre gondolunk, e munkánkat is nagy teljesítménynek kell elismernünk.

Az elmúlt esztendő különben kétszeres veszteséget jelent Társaságunk számára. Kétszer is megjelent a halál, hogy induló csapatunk két élenállóját, nemzeti kultúránk zászlóvivőit elrabolja. Először Császár Elemér ment el. Túlzás volna tőlem, ha itt most irodalomtörténetirői érdemeit kívánnám felsorakoztatni, de hanyagság, ha megfedkeznek derekas esztétikai érdeklődésének említéséről. Kritikatörténeti és kritikaelméleti munkásságáért örökké hálás lesz Császár Elemérnek a magyar esztétikai tudományosság. Társaságunknak választmányi tagja volt s emléket kegyelettel őrizzük.

Alig pár hónap múlva követte a halálba Császár Elemért másik választmányi tagunk, ügyünknek mindvégig lelkes mozgatója, pártfogónk és atyai barátunk, Pintér Jenő. Rendszerező nagy irodalomtörténeti alkotásához a magyar esztétikának is köze lesz, valamig elmélkednek a szép értéke felől e hazában. Magyar irodalomtörténetet még nem írt férfiú, akit olyan tiszta esztétikai szempontok irányítottak volna, mint Pintér Jenőt. Emberi és tudósi értékeit csak az idő távlatára deríti majd fel igazán. Pintér Jenő választmányi tag — nyugodjék békében!

Meg kell emlékeznünk többi között az esztétikai gondolat egyik nagy külföldi munkásáról, Henri Bergsonnak elvesztéséről is. Ismeretes előttünk esztétikai írásainak becessége és figyelemreméltó hatásuk elméletre és szépiptói gyakorlatra egyaránt. Az is bizonyosnak látszik, hogy műve hatásának igazi kibontakozását még egy későbbi jövő tartogatja.

Lesújtó gyászunk mellett öröme is volt oka Társaságunknak. Elnökünk, létrehívónk sajtó alá rendezte életművének nagy tanulságait. Sokáig, hosszú évtizedekig készült A műalkotás szemlélete című mű. Az első jegyzetlapokat talán még az egyetem padjain készítette az ifjú Mitrovics Gyula, hogy a tudósi csúcsokon a megérett férfiú végre útjára bocsássa élete könyvét. Sok köze van ehhez a könyvhöz Társaságunknak, hiszen nem egy fejezete a mi előadóasztalunk mellett érlelődött ki. Érezte ezt a mű kiadója, a Rózsaavölgyi és Társa cég és a könyv megjelenése után Társaságunk égisze alatt a Carlton-szállodában ünnepi lakomát rendezett elnökünk tiszteletére. A fényesen sikerült, bensőséges ünnepelés során Németh Antal és Bárczi Gusztáv, a kiadóvállalat feje mondott megindító és tartalmas pohárköszöntőt. A magunk részéről e helyen is köszönetet mondunk a kedvesemlékű estély odaadó rendezőinek.

Hasonlóképpen hálás köszönettel adózunk a M. Kir. Képzőművészeti főiskola és a Nemzeti Színház Kamaraszínháza igazgatóinak, hogy miként a multban, úgy ezúttal is a régi szeretettel és megbecsüléssel adtak

otthont összefüveteleinknek. De ugyancsak köszönet illeti tagjaink s vendégeink egyre gyarapodó és mind lelkesebb táborát. Az ő buzgó részvételük bátorít arra, hogy terveinket már most elkészítsük a jövő esztendőre. Ezek a tervek inkább elmélettörténeti jellegűek, tekintetünk azonban ezúttal is a multon keresztül a jövő felé fordul.

Ezekben bátorkodtam sorát ejteni a Magyar Esztétikai Társaság 1940/41. évi munkaestendejéről szóló beszámolómnak, amellyel egyben felmentésemet kérem.

Dénes Tibor.

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

CÉLJA:

A művészetelmélet rendszeres művelése. A külföldi ilyen természetű eredmények figyelemmel kísérése, felhasználása és közvetítése a hazai tudományos élet és művelődés számára. Kapcsolat teremtménye elmélet és gyakorlat, valamint a művészetelmélet egyes szakkörei között. A nagyközönség tájékoztatása. Végeredményben: a magyar művészi élet számára a csupán bölcséleti elmélyüléssel elérhető öntudat és öncélúság biztosítása. (Alapszabályok, 2. §.)

TAGNAK

jelentkezhettek mindenki; a felvételtől a választmány dönt s a jelentkező értesítést kap. — Tagsági díj évi 6 P. — A tagok díjmentesen kapják a Társaság folyóiratát, az Esztétikai Szemlét. A társaság kiadványait mérsékelt áron szerezhetik be.

TISZTIKAR:

Tiszteletbeli elnök: Ravasz László.

Elnök: Mitrovics Gyula. Társelnökök: Benedek László, Kornis Gyula.
Ügyvezető alelnök: Baránszky-Jób László. Titkár: Dénes Tibor. Jegyző:
Kozocsa Sándor. Pénztáros: Thurzó-Nagy Árpád.

Minden bejelentés, közlemény (indítvány, tagsági jelentkezés, felszólamlás) az ügyvezető alelnöknek — Baránszky-Jób László dr., egy. magántanár, Budapest, I, Pilsudski-út 37. Telefon: 15-55-42 — címezendő.
